Centenar TUDOR MUȘATESCU

„N-am grijă de cei care mă vor plânge după moarte.
Ci numai de cei care mă vor evoca".

Sorin CRIȘAN

Tudor Mușatescu și tentația perenității

„Trecutul are voce de bariton" – nota Tudor Mușatescu în jurnalul său, în anul 1950. Recitind paginile dramaturgiei și prozei umoristice a celui căruia, în februarie 2003, îi sărbătorim centenarul nașterii, cititorul poate resimți și astăzi un același timbru puternic, bărbătesc. Evenimentul (punct de reflexie în sine) este o ocazie de a ne raporta – curios lucru – nu atât la trecutul unui creator, cât, mai ales, la propriul nostru prezent, urmând a decela *ce* și *cât* suntem în măsură să acceptăm, să preluăm și să transmitem mai departe.

E un lucru știut, orice creație (și mai cu seamă cea literară, implicit cea dramaturgică) probează în epoci diferite admirația ori indiferența publicului. Tudor Mușatescu se dovedește a fi un scriitor a cărui tărie de a-și impresiona cititorii/spectatorii este notabilă. Cred că propensiunea spre perenitate a dramaturgiei lui Tudor Mușatescu se regăsește într-o noțiune invocată asiduu în literatura de specialitate: *teatralitatea.*

Or, majorității dramaturgilor le poate fi aplicată, mai mult sau mai puțin generos, marca teatralității. Și, atunci, ce este specific autorului nostru? Mai întâi, cred că ar trebui să numim nerenunțarea la literaritate în favoarea mizanscenei, aceasta din urmă fiind presupusă în miezul expresiei verbale, ba chiar parte a vocabulei (în ciuda faptului că teatralitatea – cf. Patrice Pavis – se opune textului dramatic!). Apoi, teatralitatea este contur al fiecărui gest al personajelor; ea naște efecte vii, fiind întâlnită nu doar în *Titanic vals* (pentru a numi piesa cu care autorul și-a câștigat celebritatea), dar și în piesele incluse în *Teatru la domiciliu* sau în schițele umoristice. Mircea Ghițulescu a înțeles exact acest lucru când a vorbit despre „teatralitatea literară *imediată* (s.m.)" a lui Tudor Mușatescu. Iar acest *imediat* invocat de critic cred că înseamnă și un mod de a ne privi în oglindă (oglinda scenei, oglinda unui trecut-prezent) și a ne interoga – surâzând sau nu, acceptând sau nu realul scenei – asupra propriei noastre etici. Și asta pentru că satira pieselor sale este cu trimitere directă spre indivizi și fapte culpabile, făcând trecerea de la comedia sentimentală și comicul blând la causticitatea necruțătoare a verbului (referința la Alecsandri și Caragiale este, în acest sens, pe deplin dovedită).

Și totuși, în ciuda unui deget acuzator îndreptat spre sală, *Titanic vals* și *Sosesc deseară* și *Escu* și *Visul unei nopți de iarnă* (dar și *A murit Bubi*, o piesă care ar merita o lectură actuală mai atentă) satisfac și gustul și nevoia publicului de a vedea piese cu un comic sănătos, cu răsturnări de situații și o intrigă inteligentă.

Comicul lui Tudor Mușatescu nu-și dorește să atingă puncte de paroxism sau să arunce evenimentul scenic în afara unui cadru social recognoscibil, iar pentru aceasta recurge adeseori la procedeul de anticlimax tragic, ceea ce obligă personajele, pe de o parte, și actorii, pe de alta, la un polimorfism interpretativ. Interpretarea unui rol din Mușatescu (ca și din Caragiale) este, în același timp, o tentație și o probă a puterii creatoare.

Eronat, personajele din *Titanic vals* (cu excepția lui *Spirache)* au fost clasificate ca fiind marcate de „sărăcie spirituală". *Chiriachița,* cu toate tarele pe care i le putem găsi, nu este deloc lipsită de spiritualitate; ba mai mult, ea

este prototipul castei pe care care o reprezintă: ea este simbolul autorității familiale. În toate piesele lui Tudor Mușatescu, codul familiei se impune cu acribie; iar corijarea normelor stabilite (de unul sau altul dintre personajele ce par a regiza existența celorlalți) se poate realiza doar prin subterfugii și persuadări (așa cum procedează *Spirache* în *Titanic vals*). Și, din nou, lumea eroilor lui Tudor Mușatescu a fost prea facil etichetată ca fiind una a imposturii. Desigur, aceasta există, dar ea se dezvăluie într-o umanitate agresată de istorie; ea este exersată de indivizi cărora li se cere să suporte violența schimbărilor sociale.

Toată această pendulare între stări emotive și opțiuni morale se justifică prin resortul frânt al vremurilor, cel care a aruncat ființa umană spre zone ale falselor valori. Așa încât, *umoristul* Tudor Mușatescu este un scriitor care aparține în egală măsură categoriei creatorilor de drame psihologice și sociale. Niciodată autorul nu a conturat o singură opțiune dramatică în piesele sale: trecerea a făcut-o cel mai adesea rapid, printr-un cuvânt sau un gest, de la comedie la dramă și de aici la farsa tragică, scenele fiind supuse unui principiu aproape matematic al relației cauză–efect și unei logici care nu exclude patosul vieții.

Este modul în care autorul a știut să-și împlinească destinul literar, echilibrând într-o balanță imaginară datele vieții și uneori aruncând câte o privire spre anii ce stau să vină: „N-am grijă de cei care mă vor plânge după moarte. Ci numai de cei care mă vor evoca."

În extrema stângă: Alexandru SAHIA și Lucia DEMETRIUS. Jos: Sarina CASSVAN și V. DEMETRIUS. Al treilea din dreapta: Tudor MUȘATESCU. Restul nu știm, pentru că nici Vasile Demetrius, ce i-a dăruit fotografia în februarie 1941, nu a notat pe verso.

JURNAL (fragmente)

Luni, 15 ianuarie 1945

Azi, când lumea se așază, dreaptă și egală pentru toți, nu uitați, stăpânilor, inima. Chemați-o la conferința păcii universale. Să stea la loc de cinste, în capul mesei, între muncă și minte. Acolo e locul ei și, fără ea, ne-am mințit, am robit și am murit degeaba. Lumea fără suflet nu e decât un cadavru social.

16 mai 1948

Sărăcia pe care n-o merit începe să-mi distrugă surâsurile cu care până azi am circulat în contemporan. Dar, mă rog!...

Am să surâd, *quand même!*

10 octombrie 1948

Eu și opera mea. Frați siamezi. Trăim alături, dar sper că nu vom muri împreună.

24 octombrie 1948

Opera mea (ca a tuturor scriitorilor, de altminteri) este, în ansamblul ei, ca apa mării. Are locuri unde e foarte adâncă, dar și altele unde îți vine numai până la glezne.

Am trăit mult mai literar decât operele mele.

Miercuri, 25 iunie 1949

Nu m-am culcat, în aceste cinci zile, decât dimineața, începând de la unsprezece încolo. Și mint. Nici atunci nu m-am culcat. Am lăsat numai tocul, fiindcă nu-l mai țineau degetele și nu-l mai puteau urmări ochii pe pagini.

Marți, 1 mai 1945

Bobiță a scris azi prima lui literă pe tăbliță. Un „E". Apoi a scris un „O".

E O zi mare, prin urmare, cum ar zice Horia Furtună, în calambur.

Pentru sublinierea evenimentului, i-am făcut cadou un burete „special" din biroul meu. Și, în secret, am plâns ca un măgar.

Marți, 18 septembrie 1945

Am ieșit, în sfârșit, cu Kitty la „Capșa". Am mâncat prepelițe și am petrecut o seară agreabilă. Kitty e pur și simplu încântătoare, *quand elle s'y met*.

19 iulie 1948

Din prima dimineață a sosirii mele (am ajuns noaptea [la Câmpulung, *n.n.*]) am început „inspecția" mea obișnuită. A străzilor, a oamenilor, a prăvăliilor, a parcurilor și așa mai departe. Este nemaipomenită prietenia mea cu târgul ăsta. Nu e colț, nu e maidan, nu e muche de prund sau masă de cârciumă în care să nu mă întâlnesc – clar și emotiv – cu mine. Sunt peste tot, la toate vârstele, cu matricolă pe brat *(123)* sau cu pipă în gură, cu dalie la butonieră, luminată cu bec pe dedesubt (bateria în buzunar), la „bătăile de confetti" din Grădina publică sau în birjă, cu Pic la picioare. (Un splendid *Brac* pe care mi l-a otrăvit primarul Nae Costea – nenea Nae –, cam rudă cu noi, prin alianță, din cauza răzbunării politice.) L-am „înjurat" pe timpul alegerilor din 1927, cred, într-o gazetă locală, și fiindcă nu putea să mă „lovească" altfel, mi-a otrăvit câinele pe care îl adoram. Rezultatul? În ziua de 10 Mai – pe când el, primarul, se afla în fața Primăriei, ca să „primească" defilarea –, sosit în ajun în Câmpulung și pus în cunoștință de cauză de moartea lui Pic – m-am repezit la el și i-am spart capul cu bastonul. Drojdie i l-am făcut. Drept care, am fost „arestat" circa un ceas și apoi dat în judecată pentru ultragiu cu lovire în exercițiul funcțiunii (că l-am și înjurat înainte de bătaie) și condamnat în lipsă, cf. art. 181 și următorul, din Codul penal, la nu știu câte luni de închisoare. Închisoarea – care, până la apel, schimbându-se guvernul – a fost amnistiată, ca „delict electoral".

Joi, 22 iulie 1948

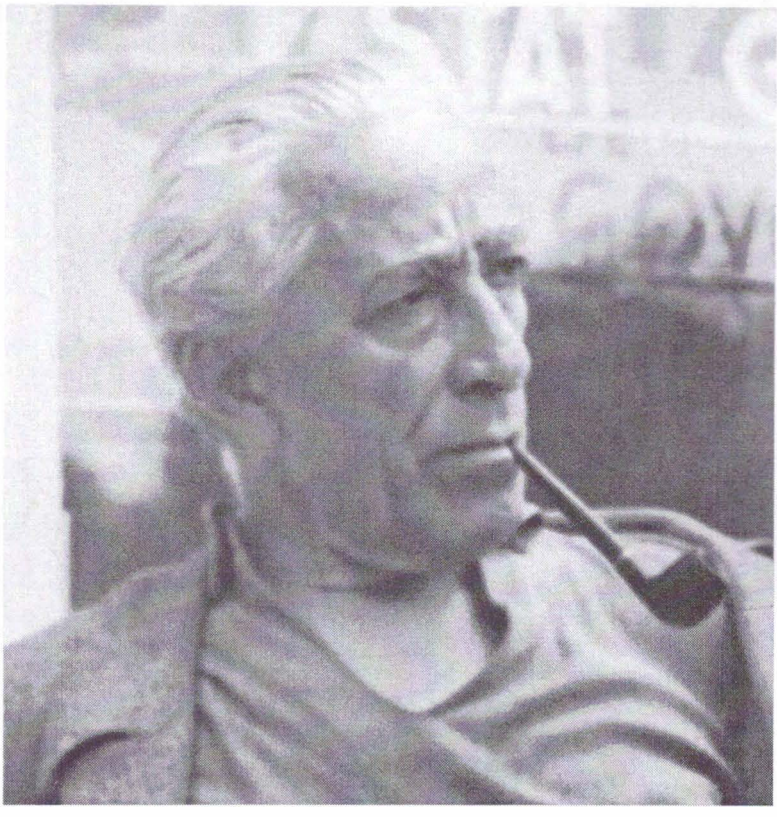
Mă pasionează mîinile mamei și, odată și odată, o să scriu eu ceva despre ele. Că mâinile ei (ca altele, desigur) au avut o viață proprie, în afară de cealaltă obișnuită. Mâinile astea au fost aripi albe pentru umerașii noștri de „Îngeri" în devenire, au fost fești albe curate pentru durerile trupurilor mici și pentru rănile sufletelor noastre mari, mîinile mamei au implorat pentru noi și pentru alții icoanele și tăriile, au alinat și au mângâiat, au dăruit și au muncit, s-au trudit și s-au crispat de renunțare și, mai ales, din toată viața lor – complexă și dumnezeiască – eu nu pot să uit că au fost primii porumbei care au fâlfâit, în aurul copilăriei mele, peste clapele pianului, scoțând, din bătaia aripilor, cântecele din care s-a format și s-a închegat melodia ființei mele. Căci eu cred că fiecare om are în el (nu se știe de unde, dar se poate ști de ce) un cântec mare, care nu moare decât o dată cu el. Ar fi cântecul acesta un fel de coloană vertebrală a sufletului, care, a nu se uita, chiar dacă se rupe, tot ea îți menține bucățile trupului spart.

10 noiembrie 1948

Tata! Marea mea amintire, cu mustăți ca ale lui Vercingetorix!

Azi am vândut casa noastră – ultima noastră casă – de la Câmpulung.

Am avut și am încă impresia că tata (a cărui amintire și-a depășit cadrul normal și este astăzi o dragoste pe care n-am bănuit-o și pe care i-o slujesc postum, la picioarele crucii, în fiecare zi) rămâne „singur" acolo. Părăsit! Un mort fără domiciliu, în orașul luptei, vieții, muncii, biruințelor, necazurilor și morții lui. Casa asta trăia, pentru mine cel puțin, șleampătă și hurlubaie cum era, numai prin amintirile tatei. El era acolo, în ea, prezent și permanent peste tot. De la geamlâc la cotețul păsărilor, din sufrageria imensă (cu șemineul mare și cald în spatele lui, un pic adus, sub tartanul de pe umeri) până la ferestrele dinspre stradă, prin care privea ploaia (îi plăcea, ca și mie, când ploua, indiferent de anotimp), de la poarta cu „clonț" a curții, pe care o deschidea „siflotând" cu mănușile lui gri, când venea din „târg" (așa spunea el) și până la chioșcul din grădină, unde își lua dimineața – cu bascul pe-o sprânceană și cu mustățile albe și odihnite – cafeaua cu lapte și porția de bătaie la tabinet ori la „table", de la mama.



Vineri, 30 aprilie 1948

Am stat până spre dimineață, ca de obicei (obicei din ultimele zile de după împăcarea mea cu el) cu Iancovescu. Vorba lui: „*Une très agréable soirée*". Câte și ce n-am discutat? Așa cum, amândoi, discutăm de-o viață întreagă, de când suntem atât de legați prieteni. Mă uluiește „superba lui bătrânețe". Are cincizeci și opt de ani, și nici eu, care îi știu, nu pot să cred că-i „duce" atât de bine. Fiindcă acum, mai mult ca oricând, anii apasă (ce anii? zilele chiar) și trebuie să ai umeri tari – și moralmente și altfel – ca să-i poți duce. De o impresionantă vigoare fizică, cu aceeași vervă „inegalabilă" și *primejdioasă* luciditate, pe care i le cunosc de atâta amar de ani, mă bucur întotdeauna de fiecare ceas petrecut cu el. Nu are importanță *ce* discutăm. *Cum* discutăm poate să însemne ceva. Poate chiar mult. Un „istoriograf", a cărui prezență să n-o știm, ar putea trece „posterității" dacă nu idei noi sau „teorii" care să răstoarne lumea teatrală și laică, în orice caz, „o mare conversație", animată, chiar atunci când e mai banală ca redingota tatii din șifonierul de la Câmpulung, de o strălucitoare vervă și pitorească trecere a ei în expresia curentă.

Cert e, și îmi menținpărerea, că Iancu e cel mai mare actor contemporan și cel mai agreabil „compagnon" de viață, de singurătate și de șuetă.

Iancovescu mi-a spus că s-a angajat „sufleur" la Birlic, pentru turneul pe care acesta îl face două luni, în țară. Persecutat, izbit, pus în imposibilitate să trăiască, a recurs la acest gest. Uriaș, măreț și protestatar. Iancovescu, sufleurul lui Birlic? Dacă aș lăsa să cadă pe hârtia asta lacrimile pe care le plesnesc în ochi, sunt sigur că ar sparge vorbele și hârtia. Sunt de piatră. De piatră rea. De aceea care, pusă la încins, în jăratic, pocnește ca dinamita.

1948

L-am văzut pe Sică Alexandrescu, cu basc. Primul basc i l-am făcut eu cadou, acum douăzeci și cinci de ani, adus din Franța special pentru el, „ca să fim la fel" (numai la bascuri, firește). L-am învățat cum să și-l pună. El, căpățânos cum este, și l-a pus însă exact de-a-ndoaselea de cum i-am arătat... Și, de douăzeci și cinci de ani, e încântat că-i vine prost.

Sică Alexandrescu n-are „teatrul" în el, ca mine. El le are pe diferite străzi.

Formula lui Sică Alexandrescu: deștept pentru proști; simpatic pentru deștepți, escroc pentru pungași și pungaș pentru toți oamenii de treabă.

Singura calitate a lui Sică Alexandrescu, ca „om de teatru", este că întotdeauna are... sala, înainte de a avea teatru...

Am auzit că duminica trecută Sică Alexandrescu a fost la „talcioc". Și-a închipuit, probabil, că-l mai poate cumpăra cineva.

Sică iubește banii!... Foarte frumos... dar pentru asta nu era nevoie să facă atâta teatru...

În teatrul lui Sică Alexandrescu primele roluri le-au jucat întotdeauna casieriţele.

Când am fost asociat cu Sică Alexandrescu, eu luam dividende la pagubă și el procente la câștig.

Niciodată nu m-am simțit atât de singur ca atunci când am colaborat cu Sică Alexandrescu.

În gramatica noastră de colaborare teatrală, Sică mi-a schimbat numai virgulele. Și în cea aritmetică, ţifrele...

Acasă la TUDOR MUȘATESCU, în absența acestuia

Florica ICHIM: *Dragă Bogdan Mușatescu, fiindu-mi prieten apropiat, îmi este imposibil să-ți spun dumneavoastră. În schimb, voi încerca să fiu un reporter destul de brutal în numele prieteniei, mai ales. Așadar, prima întrebare ce-mi vine este dacă știi, cumva, cum s-a întâmplat ca Tudor Mușatescu să debuteze ca dramaturg în Franța în 1923 (înainte de a fi debutat în România), cu o piesă scrisă în limba franceză?*

Bogdan MUȘATESCU: Din câte știu, din spusele tatei, s-au organizat niște concursuri pentru țările aliate. Deci, aceste concursuri au fost după război, după primul război mondial.Cei doi premiați au fost Tudor Mușatescu și Branislav Nusiè.

F.I.: *Ca să mă pregătesc să fac față cunoștințelor tale în domeniul Tudor Mușatescu am frunzărit, n-as zice că am citit, am frunzărit serios „Istoria teatrului" a lui Massoff, ocazie cu care am extras, în fugă, este adevărat, cel puțin 40 de titluri de prelucrări Tudor Mușatescu după piese de autori francezi, germani, italieni, ruși ș.a.m.d, dar bănuiesc că au fost mai multe. Știi cam câte piese a prelucrat Tudor Mușatescu la viața sa?*

B.M.: Eu pot să fac, aici, doar niște afirmații, repetându-l pe Tudor Mușatescu. După spusele lui Tudor Mușatescu, a scris un an de adaptări, prelucrări, deci 365 de adaptări și prelucrări. L-am citat, nu știu dacă este așa sau nu, pentru că nu le am, nu le-am păstrat...

F.I.: *Nu-i vorba, cumva, de un an bisect?*

B.M.: Nu pot să-ți spun. Tata s-a și născut, după unele declarații ale sale, în an bisect. Mici fantezii de autor, ca să zic așa. Într-un interviu pe care l-a dat revistei *Veselia* pentru numărul 100, sau așa ceva, spunea că este născut pe 29 februarie, nu pe 22 februarie, deci an bisect, deci din patru în patru ani îl felicită lumea și din patru în patru ani împlinește o vârstă. Probabil că era un joc pentru *Veselia.*

F.I.: *El era foarte obsedat – mi s-a părut din jurnalul lui, în care sunt niște pagini absolut extraordinare – chiar de pe la 40 de ani că îmbătrânește. Cred că asta era o șagă a lui ca să mai scadă din vârstă.*

B.M.: Da, s-a jucat, s-a răsfățat, a inventat foarte multe. De exemplu, pot să spun cu dragoste și cu amuzament așa, el a păcălit foarte multă lume în privința datelor lui biografice. Răposatul domn Silvestru, săracul de el, la un moment dat era foarte fericit că deține acest secret, că Tudor Mușatescu este născut în Rucăr. El i-a declarat o dată așa, pentru că întâlnindu-se, acolo, la Rucăr, au ieșit împreună, probabil, la cârciuma din Tabaci. Era o zi superbă și, nu știu cum, tata i-a povestit că s-a născut acolo. Și-a tras pe loc o nuvelă în care povestea cum mama lui a venit acolo pentru o nuntă, au prins-o durerile nașterii, facerii cum se spune, a fost suită în sanie înfofolită în blănuri. Iarnă, zăpadă, viscol îngrozitor, trebuia dusă la Câmpulung unde era spital, dar a fost atacată de haite de lupi și atunci a născut în Rucăr. Adevărul este că Rucărul a avut spital foarte din vreme. În fapt, bunica mea l-a adus pe tata pe lume acasă, dar la Câmpulung, liniștită...

F.I.: *Nu la Mățău?*

B.M.: Nu, la Câmpulung. L-a născut la Câmpulung, declarat în Câmpulung, după actele pe care le dețin.

F.I.: *Călinescu în „Istoria literaturii" zice că la Mățău s-ar fi născut.*

B.M.: Probabil că și domnul Călinescu avea alte informații. N-avea cum să se nască la Mățău, deoarece noi n-am avut casă personală la Mățău, doar neamurile erau la Mățău. Probabil că tata i-o fi spus că, într-o iarnă, la Mățău...

F.I.: *E foarte greu pentru un om care e la distanță de întâmplări, de personaj să discearnă între ce este fantezie, ce este minciună, ce este joc, ce este dispreț pentru gazetar, ce este, hai să zicem, doar glumă, dar citindu-i totuși jurnalul, la care revin, am descoperit foarte des un om neînchipuit de trist. Și face o lungă afirmație în legătură cu umoriștii care sunt triști în viață. Eu l-am văzut doar de câteva ori, dar tu ai trăit un număr bun de ani alături de el. I-ai simțit această tristețe sau era o poză față de el însuși chiar în jurnal?*

B.M.: Senzația pe care o am despre el după ani de zile de gânduri este că am de-a face cu un histrion nemaipomenit. Un histrion – chiar dacă sunt copilul lui, trebuie să afirm – genial. Avea niște străluciri și sclipiri de geniu, nu numai în operă, ci și în viața de toate zilele, în comportament. Era format din foarte multe culori, exact cum sunt clovnii aceia pictați de Baba. Foarte multe petice colorate, foarte multe fațete, dominante fiind, însă, bunătatea, melancolia și dragostea. Nimic din ce a scris nu este minciună. El n-a mințit. Dacă a spus altceva decât adevărul?! Poate că în momentul acela dădea bine așa, dar nu afectează cu nimic un adevăr esențial, nu deturnează sensul. Sunt fantezii, sunt jocuri. El avea boli pe care și le inventa. Doctorii le constatau. Pentru că avea *Larousse-ul* medical, citea simptomele, îi spunea doctorului, ce simțea și doctorul sigur că declara: „Aveți cutare..."

F.I.: *Aveți malarie, de pildă.*

B.M.: Nu, malarie chiar a avut. Adică, a rămas celebră replica referitoare la malarie. Nick, sufleurul (un personaj formidabil al Teatrului Național, care n-a vrut niciodată să-și aștearnă amintirile sau să lase să fie consemnate de cineva,

imprimate, era o enciclopedie a teatrului românesc). Nick Niculescu își amintea că, fiind alături de tata (la mare se petrecea acțiunea, la Mangalia), la un moment dat, un țânțar l-a mușcat pe tata și tata l-a lăsat. „Ia uite, mă, un țânțar, nu vezi?" „Lasă-l, mă, ia uite cum zboară. Mi-a dat el mie malarie, dar și eu i-am dat lui sifilis, ia uite cum zboară așa în zigzag". Cam ăsta era soiul de relații cu țânțarii. Da, malarie a avut.

F.I.: *Cum era relația ta cu un personaj ca el, care, în fiecare rând pe care-l scrie despre tine, trădează adorația aproape apăsătoare pe care ți-o poartă. Că nu e vorba de o iubire. Te numea „adoratul".*

B.M.: Scria asta. Pe mine nu prea m-a chemat Bogdan. Atât mama, cât și eu aveam în fiecare zi cam două–trei porecle, care puteau să dureze o săptămână... De exemplu, *Sofronie*. L-a distrat pe el numele *Sofronie* și mi-a zis *Sofronie* vreo două luni. Nu știu de ce, nu era nimic motivat. Îi venea câte un cuvânt. Era un cuvânt care îi plăcea, de exemplu, ca sonoritate. Cum vedea un meci de fotbal, țipa: „Ce-ai făcut, Adamache?" Pentru că îi plăcuse la un moment dat replica unui speaker sportiv: „Ce-ai făcut, Adamache?" Era un portar *Adamache* care a primit un gol. Cum vedea un meci de fotbal: „Ce-ai făcut, Adamache?" *Adamache*, săracu', nu mai juca de mult. Dar el: *Adamache*. Are, de altfel, și un cult al numelor, în tot ceea ce a scris, și-a caracterizat personajele prin nume.

F.I.: *Hai să luăm personajele foarte cunoscute, pentru că majoritatea au corespondență în lumea pe care o cunoștea foarte bine, să zicem a Câmpulungului.*

B.M.: Da și nu. Sunt adunate din diferite locuri, sunt altele pe care le-a inventat el. De exemplu, scena pălăriei din *Titanic vals* este scrisă și mai înainte de sine stătătoare, într-o schiță. *Măgeanu* și *Stănculescu* – personajele au existat. Un *Măgeanu* mai trăiește și astăzi.

F.I.: *Pălărier?*

B.M.: Pălărier, da, și care povestește, în a sa manieră, că personajul *Chiriachița* era nu știu cine, că... E un roman pe care-l scrie domnul *Măgeanu*. Tot respectul pentru domnul *Măgeanu*. Inexact totul. În schimb, de la un domn care era foarte țărănist la vremea aceea și era sub influența Unirii și frățietății cu Ardealul, a luat ideea numelor din *Titanic*... Am cunoscut-o și eu pe *tanti Transilvania*. *Ardeal*, *Banat*, *Transilvania* erau numele copiilor acestui domn. Mai mult ca sigur de aici, au venit *Sarmisegetuza*, *Decebal* ș.a. În orice caz, acest domn nu i-a mai vorbit tatei până la sfârșitul vieții. Tatăl *Ardealului*, ca să zic așa.

F.I.: *Tot același jurnal, despre care am vorbit, este plin, dar plin, de proiecte. Vede un fapt și zice: „Despre asta ar trebui să scriu". Alt fapt: „Despre asta ar fi cazul să scriu o piesă". Și niciodată nu are timp, pentru că trebuie să prelucreze altceva, să facă un scenariu de film... În ultimii ani lucra intens? Se uita în urmă și vedea ce gânduri ar mai fi de împlinit? Era în luptă cu timpul?*

B.M.: Lupta cu timpul, într-un fel, pentru că proiecte avea mult prea multe și știa că nu le poate împlini pe toate. Dar, cred că-i și plăcea să plănuiască. Am văzut pe romane apărute, de culegeri de volume de schițe umoristice – anunțate volume de același autor, „în curs de apariție", dar care n-au apărut niciodată. Deci, cu mulți ani înainte de a mă naște eu, el avea proiecte pe care nu le-a terminat niciodată. nu le-a făcut. Anunța titlul, își făcea un plan (există planurile la diferite scrieri, cum ar trebui să fie)... De exemplu, *Souvenir din Câmpulung*. A scris fragmente din el, l-a abandonat, a reluat. *Souvenir din Câmpulung* este o cronică ritmată a timpului, conține niște momente superbe. Este celebrul Bâlci al Sfântului Ilie, despre care a scris și în proză. Este balul garnizoanei, pentru că la un moment dat Câmpulung, fiind capitală de județ, avea și regiment. În versuri, este ceva zdrobitor, dar sunt fragmente doar...

F.I.: *Când vei face cunoscute aceste lucruri?*

B.M.: Păi, marea majoritate au apărut în diferite publicații. Când eram eu mic, avea secretară, adică cineva care se ocupa de lucrări... Altminteri, el era un om foarte ordonat, dar cu timpul s-au pierdut, s-au împrăștiat. După război a scris foarte, foarte mult, are piese scrise, multe, care n-au fost aprobate, n-au fost jucate...

F.I.: *Și nu pot fi scoase la lumină acum?*

B.M.: Nu știu dacă pot fi scoase și oricum, cred că ar trebui făcute niște modificări, pentru că noi am mai discutat, la taclale. povestea asta. Pe mine m-a

deranjat întotdeauna (este o părere strict personală) acestă categorisire care s-a făcut pentru Camil Petrescu, pentru Tudor Mușatescu, pentru Mircea Ștefănescu – „scriitori dintre cele două războaie". Ca și cum, după 1944, acești domni ar fi dispărut, n-ar mai fi scris. Or, ei au scris, bine mersi, și după 23 August 1944.

F.I.: *Lucruri foarte valabile, uneori.*

B.M.: Lucruri foarte valabile și altele care n-au ieșit bine, de exemplu. Și nu pot să-mi permit să discut alți autori în afară de tatăl meu. Când apare *omul nou* într-o piesă de Tudor Mușatescu, pe care a încercat să-l descrie în... *Burtă-verde*, în *Primăvara* ș.a.... e cu cioc, e cu barbă. E ca un articol de gazetă de perete, pentru că nu putea să aplice metoda de creație. Nu-i venea la îndemână și era o contradicție pe care era s-o plătească – asta spun așa ca amănunt – s-o plătească foarte scump, la un moment dat. Fiindcă a fost acuzat că nu poate să scrie așa cum erau cerințele, și-a pus un teu pe birou deasupra manuscrisul. Și spunea că scrie „pe linie", trebuia să scrii „pe linie". Și asta s-a aflat și era să-l coste foarte mult și atunci a încercat să scrie altceva. Ce-i venea mai la îndemână. În toate aceste piese, scenele cu „foști", cu amanți și amante, oameni care-și înșală nevasta, femei care-și înșală bărbatul – oameni care sunt mai puțini cinstiți, fără să fie niște ticăloși, mai... adică cei care trebuiau să apară după tipicul omului nou – sunt perfecte..., Personajele au carne, au sânge, sunt – cum spunea el: „dacă le înțepi, curge sânge".

F.I.: *La un moment dat, îmi spuneai că la un recensământ sau nu știu cu ce ocazie, întrebat ce meserie are, el a zis: „Sunt pungaș". Și întrebat de ce zice asta: „Pentru că fac pungi, pentru piața Matache Măcelaru. Era o glumă doar, sau situația voastră materială ajunsese atât de dezastruoasă?*

B.M.: Era și una și alta. De exemplu, tata și-a făcut singur cărți de vizită (pentru că scria superb, adică caligrafia). Și-a făcut cărți de vizită: „*Tudor Mușatescu Brad – fost pom de Crăciun*". Într-o direcție. Pe de altă parte, noi eram strâmtorați, foarte strâmtorați. Și atunci, tata a făcut pungi. Eu nu cred, n-o să cred niciodată că maestrul Arghezi a trăit din cireșe, dar a vândut cireșe și ca o frondă, ca o atitudine, și pentru că avea cireșe... Iar tata, pentru că avea o colecție de *Illustration* și niște reviste foarte frumoase sus în pod, a făcut pungi. Pe masa asta mare de aici, care se vede. Și doica mea, eu, mama, tata, am croit, am lipit cu pap – pungi. Pungi simple sau cu burduf, nu știu dacă mai știu să fac, dar știam, pungi care se vindeau la kilogram, nu la număr – unui domn care venea să le ridice, erau afacerile tatei. Este riguros, exact. Și viața lui era un plâns mocnit dedesubt, pe care îl brava cu zâmbet, cu râs, cu bonomie, cu optimism.

F.I.: *Generozitatea-i este evidentă în tot ce a făcut, în tot ce a scris. Este mai mult decât o trăsătură de caracter oarecare, este o dominantă. Din câte am înțeles eu, din ceea ce am citit, casa voastră era mai mult decât deschisă. Adică erau puhoaie de oameni care veneau în tot timpul zilei, se rămânea seara la cină, se stătea până dimineața. Asta era și-n vremurile de sărăcie mare?*

Păi, în special în vremurile de sărăcie mare. Iar vremurile de bogăție n-au fost niciodată...

F.I.: *Era totuși cel mai jucat dramaturg român.*

B.M.: Da, dar și – cred că – unul dintre cei mai risipitori dramaturgi români, pentru că se risipea în sensul împrăștierii de glume, vorbe de spirit, epigrame, tot soiul de butade ș.a. care au devenit *mușatisme*. Și, pe de altă parte, primea pe toată lumea, primea veniți, primea „neaveniți". La un moment dat, exista în hol un butoi cu vin. Era din regiune, de acolo, tata spunea că este butoiul cu vin din via lui. Via nu mai exista demult. Butoiul era aici, sub cuier, și când venea cineva, tata

îl cinstea. Oricine era. Nu știu, de pildă, câți fini are, băieți de chelneri, nu știu de unde îi găsea, întâlnea pe unul prin piață, îi plăcea. Adică, a primit pe oricine, la noi nu s-a făcut niciodată diferență socială, de condiție... Deschis, iar dacă a putut, a făcut bine. Aicea, cred că este unul dintre secretele care a dus căsnicia mamei cu tata atât de bine, a fost această pasiune pentru „a face bine", ca să zic așa. Și mama era obsedată, și el. Adică, dădeau. Ei n-aveau haine, n-aveau ce să mănânce, și dădeau.

F.I.: *E și un plus de înțelepciune la tanti Kitti Mușatescu, pentru că într-o zi în care el ia bani, după luni și luni de privațiuni, pleacă să cumpere un șalău, tanti Kitti zice: „Nu e un lux?" Dar el, în loc de șalău se întoarce cu două tablouri excepționale în mână și cu o franzelă sub brat, temându-se vag de ce va zice soția de la domiciliu, episodul terminându-se, de fapt, într-un hohot de râs al ambilor, pentru că era chiar o grozăvie să dai toți banii pe tablouri, când lipsea mâncarea cu desăvârșire.*

B.M.: Tata, e adevărat, cumpăra tablouri, dar nu în momentele astea. Tata cumpăra tablouri și a și vândut tablouri. Așa că dramaturgul Tudor Mușatescu, care scrie ce-ai citit tu, face, din două evenimente, o poveste.

F.I.: *Aha, asta nu de alta, dar tot am citit-o în jurnalul „plin de sinceritate".*

B.M.: Sigur, dar el e foarte sincer și opera e foarte originală. De exemplu, el a plecat cu un tablou de Andreescu să-l vândă pentru că era ziua mamei lui – Sfânta Elena, și vroia să-i cumpere un șalău, carne albă, îi plăcea lui. Dar șalăul, nu-l cumpăra de la piață, îl cumpăra de la Athénée Palace.

F.I.: *Sau de la Dragomir Niculescu.*

B.M.: Nu mai exista Dragomir Niculescu, erau deja anii „cei frumoși" și atunci se ducea unde avea un prieten la Athenée Palace, fostul chelner care îl servise și care acum era ober, Georges Curcă. El era și asesor popular și a salvat mulți scriitori, punându-și cuvântul în favoarea lor, când făceau câte o poznă pe la vreo cârciumă sau ziceau câte o vorbă care era condamnabilă. Și la Georges se ducea să ia șalăul. Numai că s-a dus la consignația și-a vândut repede pe Andreescu, a cumpărat o pâine pentru acasă și s-a întâlnit cu nu știu cine care i-a cerut niște bani și a venit cu jumătate de franzelă mâncată și fără bani. Pe cealaltă parte, era un tip care cumpăra foarte multe tablouri. Tot ce cumpăra când a început să câștige, și a început că câștige brusc datorită Uniunii Sovietice, ăsta e adevărul, datorită Uniunii Sovietice, a cumpărat fără să înșele. Probabil că cei care o să citească interviul, nu știu, dar se cumpăra de la oamenii care vindeau la talcioc, care fuseseră niște oameni care habar n-aveau cum s-ar vinde ceva de valoare, vindeau din cauza foametei, a sărăciei, sub preț, și se făceau niște afaceri teribile... Sunt mulți care au cumpărat obiecte de preț pe nimic. Știu foarte mulți, dar să rămână acolo la ei, norocul lor. Tata n-a făcut asta niciodată, când a cumpărat ceva, a plătit exact la valoarea lui.

F.I.: *Da, de ce zici tu că după 23 August a câștigat mai mult?*

B.M.: Nu după 23 August. Tata a dus o perioadă grea când n-a fost deloc jucat, când a fost ostracizat, el s-a temut că din punct de vedere politic o să suporte niște consecințe, pentru că bunicul meu fusese țărănist, fratele lui țărănist, dar nu s-a întâmplat așa... Practic, n-a pățit absolut nimic, dar n-a mai fost jucat deloc. Și orice spectacol, orice piesă scria , orice carte făcea era refuzată. El a fost abandonat, în primul rând, de tovarășul lui de ani de zile Sică Alexandrescu.

F.I.: *Adică Sică s-a purtat urât?*

B.M.: N-au mai colaborat, eu nu-mi permit să discut lucrurile pe care nu le știu exact. Dar, exact pot să spun că Sică Alexandrescu a rămas cu el în termeni foarte buni, dar nu au mai colaborat. Și mai pot să spun că a primit înapoi un text al unei

piese pe care l-a dat la Teatrul Național, respins și scris de mână: „Subiectul îmi aparține, este neinteresant", semnat: „Sică Alexandrescu". Sică Alexandrescu, deși relațiile dintre ei erau până atunci amicale, foarte strânse, a devenit un străin. N-a mai cunoscut pe nimeni. Mă rog, probabil că erau certați sau Sică s-a distanțat de el. Stilul de teatru pe care-l făcea Mușatescu n-a mai fost căutat și au apărut *Anii negri...*

F.I.: *Au apărut Nicolae Moraru și Baranga.*

B.M.: Da, și alți autori, și alte piese, cu tematica și ce s-a cerut, dar el n-a mai încăput și atunci a fost perioada asta..., după care a fost angajat la *Urzica*, dar nu redactor-șef...

F.I.: *Din motive de dosar, probabil. Înțeleg că tatăl lui a fost prefect, senator, deputat, primar...*

B.M.: Senator nu știu, primar a fost, prefect a fost, directorul liceului, deputat, șeful baroului din Câmpulung, pe vremea când era capitală de județ. Nu știu dacă din cauza asta, nu știu dacă din cauza fratelui său, dar a fost o conjurație a tăcerii. Nu i-a făcut nimeni nimic, dar nu i-a mai dat nimeni nimic să câștige. Tot ce scria se respingea. La un moment dat, un tip care era de minoritate maghiară și care lucra în minister i-a spus că ce a scris: *„Asta nu limbe rumune".* Și tata, care era cu Șahighian, l-a bătut, în birou. Tata luase niște premii naționale... și n-a înțeles că poate să-i spună așa ceva unul care nici nu știa să vorbească românește, să-i aprecieze lui opera. L-a scăpat Novicov, cred, sau nu mai știu, că l-a mai scăpat de câteva ori, când nu și-a ținut gura. Pentru că nu și-o ținea.

F.I.: *Să ne întoarcem la* Urzica**.**

B.M.: După aia a fost la *Urzica.* Redactor-șef era Baranga și secretarul organizației era Nell Cobar, un caricaturist. *Urzica* era o revistă foarte importantă atunci, pentru că era sub directa supraveghere a C.C.-ului. Scria „pe concret". Veneau scrisori verificate în care se spunea: „ la uzina cutare s-a întâmplat așa..." și ei trebuiau să facă din aceste „concrete" niște schițe. Umor de tip nou. Și atunci, tata a făcut o parte din stilul *post-restant*, de scrisori găsite sub titlul: *Sărumâna, coană mare!,* de exemplu. A făcut acolo niște tururi de forță, dar a și depășit limitele permise. S-a iscat un mare scandal. Cred că atunci, șeful cel mare era Chișinevski, nu știu precis. A fost singura dată când a fost tata salariat.

F.I.: *Cu carte de muncă?*

B.M.: A mai fost o dată, înainte de 23 august. A mai lucrat la Ministerul Culturii, sau cum se chema, a fost inspector al teatrelor și l-a avut subaltern chiar pe Topârceanu.

F.I.: *Da, pe atunci era perioada în care erau Topârceanu, Otilia Cazimir ș.a. inspectorii teatrelor.*

B.M.: Da, și am avut niște scrisori foarte frumoase pe care mama le-a vândut la Academie, în care Topârceanu îi scria. Topârceanu era unul dintre cei care l-au debutat pe Mușatescu, tânărul Mușatescu. După perioada cu *Urzica*, a început să lucreze mai mult cu colaborări, adică făcea stilizări, de pildă. Ilf și Petrov, *Vițelul de aur*, *Douăsprezece scaune* ș.a. el le-a făcut cu traducătorul. El stiliza.

F.I.: *Foarte mulți scriitori din epocă, care nu știau de pildă limba rusă, lucrau cu basarabeni care traduceau* grosso-modo *și ei făceau stilizarea.*

B.M.: A făcut stilizarea și la o piesă care s-a jucat, *Mașenka,* a lui Arbuzov. Așa l-a cunoscut pe Arbuzov, cu care a fost în relații de amiciție. Și a mai făcut stilizări la limba franceză împreună cu un colectiv întreg, cu Cioculescu..., nu mai știu cu cine, eram prea mic. Țin minte că o dată au discutat două-trei zile, cum să traducă *Les Fourberies de Scapin* și nu erau mulțumiți de termenul *Vicleniile lui Scapin.* A mai scris pentru C.E.C. scenete foarte importante. De exemplu, nu e bine să-ți pui banii în sobă că uiți și faci focul. Mai bine îi depui la C.E.C. Din asta

făcea o *schițulică*, niște broșuri mici, editate de C.E.C., care se jucau în căminele culturale. Asta mai era, din când în când, câte o sursă de venit. Pentru că noi eram mulți în casă, și numai mama avea leafă, fiind întâi la Teatrul Național, apoi a fost *vărsată* (ăsta era termenul), la Teatrul C.F.R.–Giulești, care n-avea post să o încadreze și prima dată a fost încadrată pe post de dirijor de balalaici și săraca îl întreba pe tata: „Tudore, care-i mandolină, care-i balalaică?" Nu știa, săraca.

F.I.: *Cred că nici noi nu știm.*

B.M.: Eu știu, datorită mamei.

F.I.: *Uite, cum se acumulează cultura din istorie.*

B.M.: Spuneam că datorită Uniunii Sovietice, pentru că, la un moment dat, în perioada în care nu era jucat deloc, au fost schimburile culturale româno-sovietice care erau foarte puternice. Și a trebuit să plece un schimb cultural, o delegație, iar noi, plini de inițiative, i-am întrebat pe *tătucii* noștri, pe cine să trimitem. Și rușii l-au cerut pe Tudor Mușatescu.

F.I.: *De ce? Cum ajunsese el cunoscut?*

B.M.: Pentru că Tudor Mușatescu era foarte jucat, nu știu dacă Arbuzov... sau basarabenii... Tata a fost jucat și la Chișinău, în Basarabia, și la Cernăuți. Mult jucat.

Era jucat în Uniunea Sovietică, dar într-un număr nemăsurat de teatre, ca să zic așa, chiar și la Murmansk. A fost jucat la Moscova, pe scena marelui Teatru al Armatei Sovietice, tata mi-a spus, eu nu am fost niciodată acolo, o scenă pe care intrau trei tancuri paralele, zicea tata, și muzica la *Titanic vals* a fost făcută de unu' Haciaturian.

F.I.: *Nici mai mult, nici mai puțin.*

B.M.: Și când s-a dus acolo, tata n-avea nici un costum de haine, și i s-au făcut la repezeală niște costume. Tata n-a vrut să plece. De ce n-a vrut să plece? Aș deschide aici o paranteză, e greu de spus. Cei din generația lui erau niște oameni care aveau curaj, aveau o opinie, își păstrau opinia, nu știu dacă erau inconștienți de ceea ce putea să li se întâmple, dar așa fuseseră crescuți: să dea în judecată autoritatea, să... Tata a spus: „Nu plec în delegație", pentru că îi era jenă să spună că își vânduse toate costumele de haine. Și atunci i s-au făcut costume la cinematografie. Luat pe sus, măsurat. Tata zice: „Fără costum gri dimineața, nu merg". El așa știa. Și seara un costum închis, frumos. Și s-a dus acolo, și acolo n-a avut bani, că nu le-a dat bani, diurnă. Și i-a invitat Galina Ulanova, a fost cu Horia Lovinescu, Margareta Bărbuță poate să-ți mărturisească despre acest turneu, a fost cu ei, și tata era șeful delegației. Și tata a zis că pleacă pe jos dacă nu-i dau bani, pentru că el nu poate să se ducă la Ulanova, la *Lacul lebedelor,* fără flori. I-au zis: trimitem „florile după aia, cumpărăm de la ambasadă" și tata i-a învățat că unei mari vedete florile i se trimit înainte, la cabină. Că nu te îndoiești de succesul ei. Eh, cam greu de învățat! Când s-a întors din Rusia, tata a fost reabilitat și am câștigat dintr-o dată foarte mulți bani. Și am fost cu tata și cu mama la Uniunea Scriitorilor, care era atunci pe Eminescu, casa în care a stat Eugen Barbu, sau în care mai stă doamna Barbu. O casă florentină. Acolo era Uniunea Scriitorilor și am luat foarte mulți bani și tata mi-a dat să-i duc eu, într-o valijoară așa mică, o gentuță mică și mi se albiseră degetele, de cum strângeam să n-o pierd. Ne-am dus apoi la o cârciumă, *Poarta albă*, chiar la colț, unde e acum Hotelul Dorobanți. Și ne-am cinstit. De atunci, a reînceput să fie jucat. Tata a muncit nemaipomenit. Era sub aparența asta de om ușor împrăștiat, de care am vorbit, era o bază foarte serioasă de om cu o disciplină a muncii feroce. Zile întregi, eu plecam la școală și tata era aici unde stăm noi, în birou, cu obloanele trase, mama intra, numai mama, îi aducea un pahar de vin roșu, pâine prăjită,

cafele, țigări – atât. El din noapte-zi, din zi-noapte, scria. Memorii, piese sau își făcea – cum spunea – „lecțiile" și când termina o piesă spunea: „Mi-am lăsat icrele". Eu în toată vremea asta mă duceam la școală, intram, îl sărutam. Îl mai sărutam când mă întorceam de la școală. Stăteam deoparte, până când *tati* termina și se ducea să se odihnească. Când a fost cu adevărat bolnav, a renunțat să mai scrie noaptea. Înainte, noaptea era a lui, noaptea îi aparținea, era o stare a lui.

F.I.: *Era teribil de emoționat că pătuțul tău era chiar deasupra biroului. Eu nu-mi fac configurația casei foarte exact, dar i se părea că de acolo trage el nu știu ce energii. Era deasupra biroului? ori fantaza din nou?*

B.M.: Cunoști și tu casa, așa că nu știu cum putea să fie patul meu chiar deasupra biroului, dat fiind că acolo, este terasa. Eu am dormit foarte arareori pe terasă, am dormit, dar eram nițel mai mare... El lega toate, poetiza toate, se juca foarte mult. De exemplu, lua niște bani. „Eh, ați văzut, v-am spus eu că sunt rudă cu Dumnezeu. Noi stăteam la nr. 8 și Dumnezeu la nr. 10, pe strada Râului. Că Dumnezeu e din Câmpulung Muscel.

F.I.: *Este limpede că de acolo se trage.*

B.M.: Apoi se băga într-un colț și se făcea că numără banii, așa cu spatele, ascuns. După care îi arunca în toată camera.

F.I.: *Pasiunea pentru grădinița asta care era pe terasă e reală sau e tot o fantezie?*

B.M.: El, la un moment dat n-a mai mers la mare. Dar trebuie să spun că eu n-am știut, nu mi-am dat seama niciodată de sacrificiul pe care ei îl făceau pentru mine. Eu mergeam numai cu mama la mare, prin sindicat, tata nu mergea prin sindicat. Și n-avea bani, să mergem particular. Și atunci tata rămânea pentru că avea treabă cu grădina, nu putea să lase terasa! Deci, era un motiv mai mult inventat și tata nu venea la mare sau dacă făcea rost de niște bani, venea o zi–două. Mama, câteodată, mă scotea la o friptură, la restaurant. Ani de zile, n-am știut de ce, și nu mi-am dat seama de ce, mama întotdeauna când mă scotea, se întâmpla că tocmai postea. Da', postea și marțea și miercurea și vinerea. Dar nu era adevărat, n-avea bani și pentru dânsa să-și ia o friptură. Și atunci mânca salata mea de castraveți: jumătate-jumătate. Astea sunt bogățiile pe care le-am moștenit de la ei, darul pe care mi l-au făcut: acestă dragoste și frumusețe de a trata chiar lucrurile rele, lucrurile grave. Eu când am purtat bazon la pantalon, era pentru că așa poartă cowboy-ii. Și sigur că am fost foarte mândru, eram un cowboy în stare latentă, în clasa nu știu care, de la Sf. Sava. Și mama la fel făcea, la fel, la fel. Adică niște oameni care au dat, au dat fără să ceară înapoi. Fără să pretindă și pentru asta eu am fost foarte mâhnit când am văzut ingratitudinea multora, multora, multora. Dar, mă bucur să-ți spun, că i-am uitat aproape, nici nu merită să-mi aduc aminte; însă au fost foarte mulți care, mai ales după moartea tatei, acestei sfinte, care a fost mama mea, nu i-au mai dat un semn de viață, oameni care au stat, au mâncat, au trăit aici, au luat bani cu împrumut. Nici măcar un telefon, de Revelion, de Crăciun, de Paște, de Anul Nou...

F.I.: *Să revenim la dramaturgie. Se joacă într-una* Escu... *si* Titanic vals, *sau au reînceput să se joace. Eu nu am citit nici piesa cu* Bobby, *nici altele care sunt pomenite de istoria teatrului... Le-ai reluat? Te-ai mai uitat pe ele, pot fi jucate? Nu vorbesc de cele cu* omul nou, *cum ai zis tu,* Primăvara *sau mai stiu eu care, dar cele în care el și-a exersat meșteșugul pe bune, adică...*

B.M.: Păi, există foarte multe, există din cele de dinainte de eliberarea noastră de sub jugul fascist. Există niște piese și unele care au fost, sunt jucate. *Trenurile mele*, de exemplu, a fost jucată, *Țara fericirii*, *Al optulea păcat. Domnisoara Butterfly* cu titlu schimbat s-a jucat la Pitești, am văzut-o și eu. *Țara fericirii* s-a jucat la Pitești, ca să-ți dau două exemple. S-a jucat *Coana Chirița*, care este făcută de tata, la comanda lui Mavrodi. Din toate *Chiritele* a făcut una,

asta care s-a jucat o mie de ani la Teatrul Național. Am jucat și eu în ea. *Geamandura* s-a jucat la Giulești.

F.L.:*Dar piesele, nu sunt toate în volumele astea?*

B.M.: Nu sunt toate. Sunt multe dintre ele, dar nu sunt toate. Și prelucrările, de exemplu, nu sunt.

F.I.: *Cele 365.*

B.M.: Acum, când lucrez la arhiva lui, găsesc unele pe care e scris: „Nu", „Nu", „Nu". Nu – pentru că nu se puteau publica atunci și e normal ca acest om minunat care a fost Traian Radu cel ce a făcut cele 9 volume *Scrieri* să nu le fi inclus. Mie mi se pare că sunt foarte serioase pentru noi, că sunt un exercițiu nemaipomenit de mânuire a limbii române, de cunoaștere, și multe sunt niște bijuterii, niște arabescuri.

F.I.: *Rămâne să faci tu volumele astea, să abordezi o editură, să încerci să le publici. Cred că e un fel de obligație morală.*

B.M.: Eu abia reușesc să-i orânduiesc arhiva și, dacă o să-mi dea Dumnezeu vreme, am să încerc să fac, dar nu știu pe cine ar interesa.

F.I.: *Mie mi se pare că tot ce am văzut și am citit are un impact teribil. Pentru că generozitatea și dragostea de oameni, care răzbat din fiecare rând, vor găsi întotdeauna o minte deschisă sau un suflet deschis care să le recepteze. Credem prea multe rele despre generațiile care vin și despre oamenii foarte tineri. Ei sunt apți să rezoneze la aceleași lucruri la care rezonăm noi, la care a rezonat Tudor Mușatescu, la care a rezonat poate bunicul Alexandru Mușatescu, sau mai știu eu cine din urmă.*

B.M.: Îmi pare rău că vorbesc de Mușatescu acum și că nu vorbesc, de exemplu, de Camil Petrescu sau de altul, dar nu se dorește a-i face cunoscuți, de către cei în drept să o facă. Sunt lucruri valabile pentru viitorime.

F.I.: *Este un obicei românesc nerespectarea valorilor. Tudorică Mușatescu a fost un om de stânga? Ce însemna la el acest de stânga?*

B.M.: Nu, om de stânga, nu. Iarăși face parte din categoria acelor termeni care trebuie explicați. Om de stânga era, de exemplu, un om care nu suporta *cioclovinele.* Ce însemna la el *cioclovinele*? Erau acei boieri, mai mult moștenitorii de moșii, care nu făceau nimic, nici habar n-aveau unde erau aceste moșii și stăteau undeva și le veneau banii de la șirul întreg de administratori greci, români, semiți, nesemiți, exista o întreagă filieră de administratori. Cioclovinei îi veneau banii acasă, și el nici nu știa pe unde sunt pământurile alea. Ce însemna să fii de stânga în accepția lui? Să fie recunoscută valoarea și numai valoarea – că nu e drept ca unul, un dobitoc, să ocupe niște posturi, pentru că dobitocii au ocupat posturi, nu numai în perioada comunistă, ci și înainte, pentru că erau relații, era băiatul lui... Să aibă condiții de școlarizare, cât de cât egale și copilul sărac, cum a fost bunicul meu. Că făcea opt kilometri pe zi de la Mățău la Câmpulung ca să meargă la școală. Asta însemna la el.

F.I.: *O egalitate de șanse.*

B.M.: N-a suportat legionarii, n-a suportat nici un fel de extremism. I-ar fi plăcut să fie toată lumea egală. Tata nu știu dacă făcea parte dintre marii intelectuali ai acestei țări, dar era un foarte bun autor dramatic și, din punct de vedere al comediei, este aproape unic, după Caragiale. Ei, oamenii ăștia erau niște oameni care munceau, cărora le ieșeau ochii până scriau o carte, care

pretindeau, cum pretind și acuma artiștii, să le fie recunoscute drepturile lor, să fie legalizate. Adică, muncă – vorba lui Caragiale – travaliu... Ei astea erau niște idei ale lui, copiii să aibă ce să mănânce, să nu fie copii săraci, să nu fie în spitale, să nu fie milogi. Să nu existe nedreptate, să nu existe influență politică ș.a., adică, niște democrați, foarte largi în privire.

F.I.: *Cum a fost șocul lui când a constatat că democrația... Că el s-a bucurat la eliberarea noastră...*

B.M.: El nu s-a bucurat la eliberare. S-a bucurat că vin americanii. Adică, rușii erau aliați, pentru că și eu am apucat, când în București erau și americani, erau și englezi. Era misiunea americană, misiunea engleză, misiunea franceză erau acolo cu toții. Comisia de armistițiu ș.a.

F.I.: *Cum a fost șocul lui când a constatat ce este perioada comunistă? Când s-a cam lămurit?*

B.M.: Eh, nu pot să spun exact, pentru că primul șoc a fost un lucru pe care el nu-l suferea, la nimeni, adică mitocănia, grosolănia, vulgaritatea. Tata spunea foarte simplu „ei care au picere". În timpul în care a început să-i pută a *picere*, deja a renunțat. El a fost membru de partid și nu s-a mai dus la nici o ședință. Avea motiv, că e bolnav, pentru că n-a făcut eroisme, dar nu și-a ținut gura, e adevărat. La bodegă, la aperitive, vorbea că vin americanii, că... Era să fie arestat de câteva ori. Nu și-a ținut gura. De exemplu, la celebrele verificări din '48-'49 când îl întreba cineva cu accent sovietic, iarăși nu dau numele: „Este adevărat că tavarșci Mușatescu a fost cu Iuliu Maniu la restaurant?" și nu știu ce... „Este adevărat că a fost pi Coasta de Azur cu doamna Titulescu?" și nu știu ce... Mereu îl întreba altceva și revenea cu aceste întrebări obsesive. Până când, tata s-a enervat și cum era impulsiv a spus: „Tovărășico, dragă, eu am fost cu ei la cârciumă, la restaurant, nu în guvern", pentru că partidul comunist fusese aliat cu partidele istorice în primele guverne. Adică erau niște oameni, și el și nenea Mircea Ștefănescu care nu înțelegeau anumite lucruri, nu înțelegeau de ce să plece capul. Pe de altă parte, au încercat să se adapteze, pentru că iarăși trebuie spus adevărul, din asta trăiau ei și familiile lor, trăiau din scris. Asta nu e de neînțeles. E vorba de oameni care au muncit fără să facă niște compromisuri. Tata nu a făcut nici un compromis. N-a strigat „trăiască PCR!", dar a încercat să scrie, a scris la *Urzica*, a scris la revista armatei, *Trasoare* – tot vorbe d'astea d'ale lui, *mușatisme*.

F.I.: *Rubrica se chema* Trasoare?

B.M.: *Trasoare*, da. Era pentru militari. Ba, a făcut chiar și o sărbătorire a zilei miliției. El a făcut scenariul, când să intre cățeii, când parașutiștii și partea literară, ce poezii... De poezie s-a ocupat și Dan Deșliu. Și au luat niște bani foarte frumoși, dar au muncit pe ruptele, nu știu câte zile...

Printre multele „risipe" din casă, sunt cărțile. A vândut cărți cu camionul când ne-am mutat dintr-o casă în alta. Era un mare bibliofil. Un mare cititor. Și am descoperit târziu, când am început să înțeleg și eu câte ceva, că era și un om de o instrucție nemaipomenită. Știa lucruri surprinzătoare pentru mine, economie politică, de exemplu. Nopți întregi a discutat legea *plusvalorii,* cu oameni care știau bine despre ce vorbeau. Nu mai vorbesc de istorie, geografie...

F.I.: *Era gurmand sau gourmet?*

B.M.: Savarin era la el pe noptieră. Ei, nu prea se împăca Savarin cu modul de a găti al maică-mii și al tuturor femeilor care au fost în casă, pentru că la noi în

casă au fost întotdeauna foarte multe femei. Am avut mamă, bunică, soră mai mare a bunicii, guvernantă și bucătăreasă. La subsol stătea bucătăreasa cu bărbatul ei, nu mai putea s-o plătească nimeni, dar nici nu avea unde să se angajeze și atunci mânca alături de noi ce gătea ea. Avea și un bărbat care fusese în trupele germane – Gustav Schuster îl chema – nemții îl considerau dezertor, rușii l-ar fi trimis în Siberia, așa că stătea la noi în pivniță și făcea doar mici reparații așa prin casă. Era foarte priceput. Bunica și sora ei stăteau la mansardă, amândouă într-un pat. Într-o cameră, mama cu tata și în cealaltă cameră Ani, dădaca mea cu mine. Am stat împreună, de la trei luni până la paisprezece ani. Și apoi, a stat la noi până a murit, după mama și după tata, și e îngropată lângă familia mea, bineînțeles, pentru că era mama mea numărul doi. Nici ea nu era salariată, cu timpul începuse să lucreze în altă parte, și ne mai împrumuta pe noi cu bani.

F.I.: *Să ne întoarcem la mâncare. Îi plăcea să gătească din când în când?*

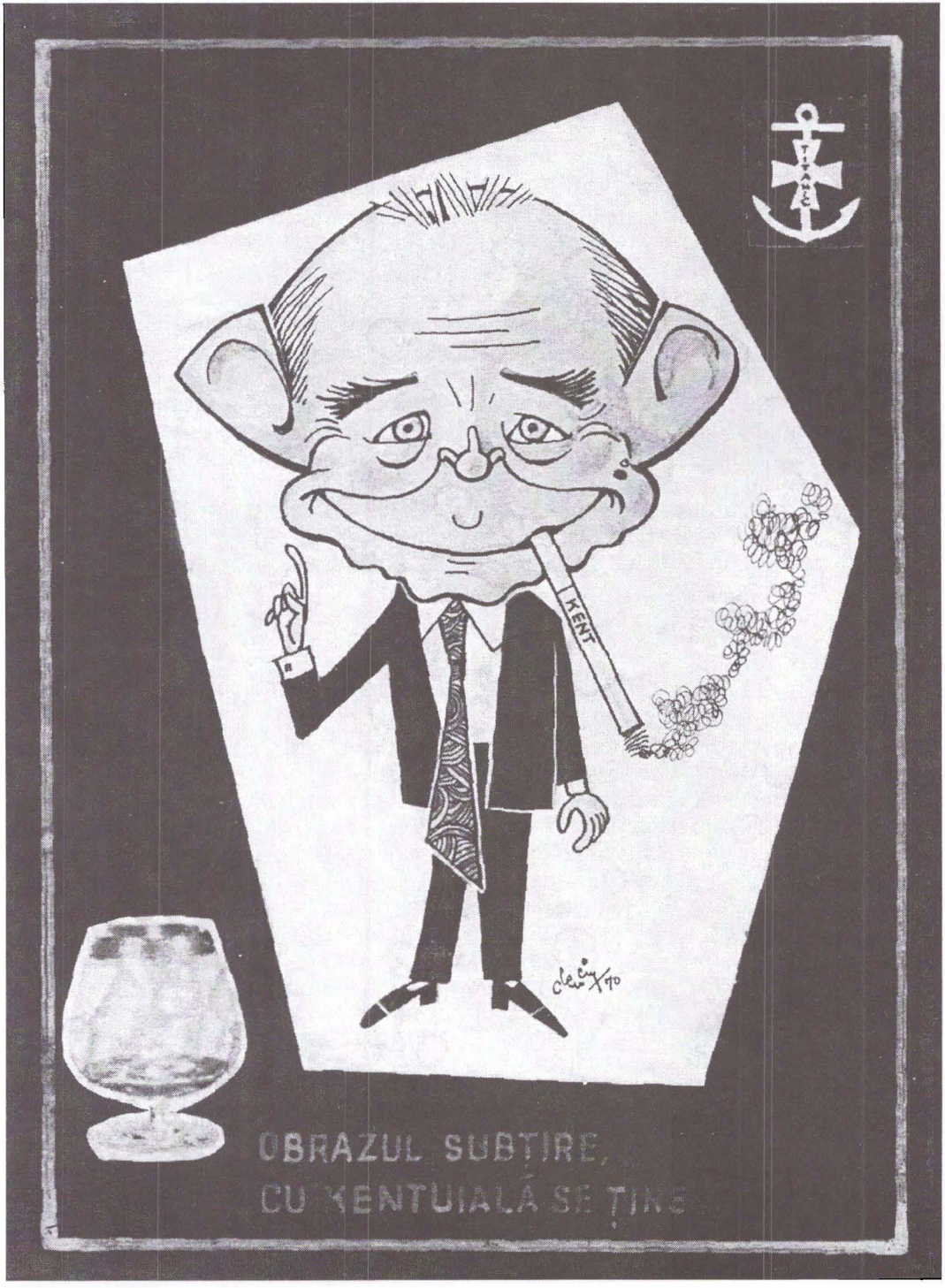
B.M.: Să găsească defecte. „Nu e prea caldă, asta se servește fierbinte. E *țuțurcă*". Și nu mânca. Îi plăcea dichisul mâncării. Nu se pricepea la electrice, la mecanică. Și nu vorbea la telefon, mama vorbea, mama răspundea. El cum își făcea un număr, era ocupat. Foarte rar vorbea la telefon, după ce mama îi forma numărul. Nu își cumpăra haine, nu își cumpăra pantofi, îi cumpăra mama. Totdeauna cu un număr mai mare ca să nu-l strângă. Se juca foarte mult. Când îi lua o pereche de pantofi, el se culca cu ei. Îi punea sub pernă, ca să-i facă plăcere mamei, chiar dacă nu-i plăceau pantofii. Era un om care știa să aranjeze lucrurile ca să fie plăcut, să nu fie greu. Povestea, îi plăcea... Și prietenele mele, păi ce, veneau la mine, veneau la el. Stăteau la cafea cu tata. Le trata ca pe niște copii.

F.I.: *Ați locuit vizavi de Cișmigiu?*

B.M.: Da, acolo tata a avut un atelier de tâmplărie, cu doi ucenici – făcea vapoare pentru mine. Lui îi plăcea foarte mult să se joace. Ne jucam și împreună. Construia machete de vapoare, superbe. Mie *Bobby* mi-a zis un ucenic de-al lui pe care îl chema Gică, și care, după ce a plecat de la tata, a avut un magazin cu machete de vapoare. Atelierul trăia din banii tatei, făcea jucării pentru el. Ne jucam cu soldați, ne băteam. Îmi spunea *irmilic*, eu nici nu puteam să zic și ziceam *mirmilic.* Bineînțeles, că până la urmă reușeam să-l învinge. Mama, săraca, pleca la teatru, pentru că ea muncea și noi rămâneam să ne jucăm. Venea mama de la spectacol: „Tudore, trebuia să doarmă copilul". Prietenul meu de joacă a fost tata. Moș Crăciun era un actor: Baldovin sau Dragoman, nu știu exact. Dragostea pentru tradiții, pentru datini le-am moștenit de la ei, fac parte din bogăția mea, chiar tata a folosit titlul ăsta: *Bogata mea sărăcie.* Plăcerea de a trăi, asta e a neamului nostru. Totul izvorăște dintr-o dragoste imensă. Poetul Tudor Mușatescu are o cugetare care demonstrează că, în câteva vorbe, poți să ascunzi niște lucruri foarte, foarte serioase; spune: „Abis, oftatul stâncilor". Eu zic că asta conține o poezie întreagă. Ei, cam ăsta e Tudor Mușatescu. Un singuratic, fiind comunicativ totodată. Își apăra niște singurătăți ale lui: masa de scris, nopțile – îi aparțineau, erau ale lui. Am povestit și foarte multe nimicuri, dar sunt lucruri care trădează o atmosferă, o lume care a fost, o familie – pot, cel puțin, să iradieze căldură. Lucru foarte important într-o lume rece. Lumea lui o inventa, o născocea... Îi mergea mintea, făcea proiecte, planuri... Un împăștiat.

F.I.: *E replică de final, și el știa să facă finaluri.*

Florica ICHIM


KENT
OBRAZUL SUBȚIRE,
CU KENTUIALĂ SE ȚINE

REGIZORII GLĂSUIESC

PETER STEIN

A construi, a distruge, a reconstrui

Propunerea care mi s-a făcut de a participa la această întâlnire pe tema teatrului de artă m-a interesat pentru că mi s-a părut a fi utilă, chiar necesară, o reflecție asupra acestei idei ciudate care a constat în a voi să faci din teatru o artă, să îl compari cu alte arte, cu sculptura, de exemplu. Nu sunt de acord cu manifestul lui Briusov, pe care tocmai l-a citit Andrzej Sewerin și în care teatrul e asimilat în întregime unei arte. Părerea mea este total opusă. Sunt absolut convins că artistul-interpret și artistul-creator sunt două categorii distincte. Pentru mine, teatrul impune înțelegerea acestei diferențe: interpretul e un artist care trebuie să slujească. O dată cu triumful regiei, apare iluzia potrivit căreia interpretul e creator și aceasta a deschis calea unor idioțenii ce au făcut să se creadă că directorul de scenă se poate substitui unui adevărat autor. Această iluzie dă naștere unor convingeri hibride, împotriva firii. Nu trebuie să uităm niciodată că interpretul nu poate face altceva decât să re-creeze.

Chestiunea „**teatrului de artă**" ridică și o altă problemă. Când pretutindeni în Europa, nu numai la Moscova, ci și în Franța, în Anglia, în Germania s-au făcut încercări de redefinire a teatrului ca produs artistic, s-a procedat la separarea diferitelor tipuri de teatru.

Ceea ce fascinează la Shakespeare e tocmai faptul că nu există nici o separare, că teatrul politic și divertismentul coexistă, la fel ca și psihologia și istoria. Teatrul de artă nu se află la originea acestui fenomen, îmi apare mai degrabă ca fiind încheierea unui proces început încă din secolul al XVII-lea și intensificat în secolul al XIX-lea, atunci când se disting primele semne ale brеșei care se adâncește între teatrul serios și teatrul distractiv. Această fractură a pus multe probleme oamenilor de teatru.

Dacă vrem să impunem ideea că teatrul nu este numai frivol, trebuie să respectăm anumite reguli ale acestei meserii și, mai ales, să ne întoarcem la marile evenimente ale istoriei teatrului. Clasicii, nu în sensul desuet de „**clasicist**", constituie coloana vertebrală a dezvoltării artei noastre. Apropierea de ei cere un comportament precaut, prudent, dar mai ales nediletant. Trebuie să ne amintim neîncetat că textele vechi au creat teatrul, și nu noi, cu siguranță. Așadar, dacă vrem să învățăm ceva, nu trebuie să mergem doar la bebelușii de la creșă, trebuie să ne confruntăm cu artiștii care au zămislit monumentele ce articulează arhitectura istorică a teatrului. Pentru a-i înțelege, este nevoie să fim prudenți, politicoși, căci nu putem obține nimic dacă strângem de gât textele. Atunci nu mai auzim decât zgomote, pocnete și apoi ni se urcă din stomac acea greață produsă de violența propriilor obsesii. Nu descoperim lucruri noi, ci repetăm doar ceea ce știm deja despre noi înșine. Nu trebuie să ne concentrăm asupra unui singur eveniment, asupra unui singur aspect al unui text, ci trebuie să căutăm o complexitate, să surprindem viața în integralitatea ei. Acest lucru cere respectarea regulilor și prima regulă va fi întotdeauna textul.

Cealaltă particularitate, care de altfel reprezintă dimensiunea fascinantă a practicii noastre, este faptul că niciodată nu lucrăm singuri. Ne adunăm câte cinci, zece, douăzeci, și apoi prezentăm produsul la o sută, cinci sute, o mie de persoane. Mă interesează legătura dintre oameni. Dacă dorim cât de cât continuitate, trebuie să creăm o echipă care să lucreze în mod regulat și datorită căreia invitații

pot face împreună experiențe, pot înainta laolaltă, pas cu pas și, în cele din urmă, pot evolua într-un grup mai mare. Așa s-a întâmplat cu noi la Schaubühne. Lucrând astfel, nu avem decât de câștigat, dar, cu timpul, acest lucru devine destul de greu, deoarece îmbătrânim, avem un ritm mai lent... toate trupele sunt amenințate. Iată de ce o instituție care se crede teatru de artă nu poate dura prea mult. Poate doar în Rusia, pentru că rușii au un alt raport cu timpul. Ei îl concep ca pe imensele lor câmpii, timp îndelungat, nedefinit, aproape nesegmentat. Ei, mai mult decât alții, reușesc să rămână împreună o viață întreagă. Până acum au făcut-o în mod firesc, dar astăzi se schimbă și ei, devin mai puțin ruși.

Nu mă simt întotdeauna bine când aud oameni de teatru vorbind despre teatru.

Cu Stanislavski e altceva, pentru că el vorbește de altundeva, dintr-o altă epocă. Mă interesează mult, pentru că a putut să lucreze cu un mare, foarte mare autor – Cehov. Nu putem înțelege gândirea acestor doi artiști dacât dacă le cunoaștem înfruntările, schimburile de păreri, relațiile complicate. În această privință, țin să precizez că ei nu vorbeau despre **„teatru de artă"** – expresia este franțuzească – ci de **„teatru artistic"**, ceea ce înseamnă un teatru făcut de către artiști. Aceasta ne obligă să ne punem problema biografiei lor, a îmbătrânirii lor... de aceea o astfel de instituție nu poate dura la infinit. Firește, dacă presupunem că ea trebuie să rămână **„vie"**.

Marea inovație a lui Stanislavski constă în faptul că a conjugat estetica și etica. Știa că suntem niște **„târfe"** și totuși a vrut ca morala să-și găsească locul aici, în teatru, unde ne confruntăm fără încetare cu ceea ce eu numesc „les mots-singes". Pentru a-l înțelege pe Stanislavski, nu trebuie să citim *Sistemul*, ci scrisorile, stenogramele care ne ajută să ne dăm seama că el a încercat ceva eroic și care, în același timp, ridică în fața noastră foarte multe dificultăți. De exemplu, am început să individualizăm etica: ea nu înseamnă același lucru pentru unul și pentru altul. Există morală politică, de stânga ori de dreapta etc... și astfel, s-a trecut treptat la o separare și la o diviziune a ceea ce am fi dorit să se reunească sub pompoasa sintagmă **„teatru de artă"**. Până la urmă, s-a produs o confuzie atât de mare încât am ajuns să ne întrebăm, astăzi, ce este teatrul.

E interesant de remarcat că limba franceză dispune de mulți termeni teoretici, poetici, pentru a vorbi despre teatru. La noi, la nemți, sunt mai puține cuvinte, nu există teorie. Primul principiu constă în a spune: **„Distrugeți regulile, reîncepeți acțiunea de distrugere"**. În mod straniu, acest gust al distrugerii datează din epoca în care s-a încercat să se construiască, propunându-i-se teatrului să adopte legile artei. Dar e ceva absolut imposibil... se poate face acest lucru pentru arta de a cânta la vioară și nici chiar atunci nu e sigur. Dar pentru arta noastră, care este atât de imprecisă, atât de murdară, atât de impură, nu vor exista niciodată reguli stabile. Trebuie întotdeauna să luăm iar totul de la zero, deoarece până și cuvintele exaltate de la început au dat naștere unor greșeli când au fost dezvoltate. Stanislavski însuși, inventând regia, a provocat și toate deformările, crimele, erorile ei din secolul al XX-lea. Viermele stătea ascuns încă de la început în teatrul de artă, în ciuda intențiilor nobile care l-au însuflețit. Ne putem da seama citindu-l cu atenție pe Stanislavski... este emoționant să observăm că și el era conștient de asta, încă de pe atunci.

Astăzi vedem foarte mulți actori tineri care se tem că nu-și vor mai putea face meseria deoarece sunt reduși la a fi executanții micilor obscenități ale fanteziei personale a regizorului. Ei încep să se răzvrătească pentru că nu mai vor să fie doar o parte a imaginii în două dimensiuni elaborată de un regizor care se crede artist. Și care se iluzionează că el e autorul... E normal ca actorii, care sunt puși doar să-și scoată un pește din pantaloni sau să treacă de la dreapta la stânga, să se revolte. Ei nu mai acceptă să fie instrumentele pentru **„artă"** ale unui megaloman.

La începuturile teatrului de artă, condiția prealabilă a fost apariția regizorului. Dar a mai fost și cea a dramaturgului, funcție ocupată mai cu seamă de Nemirovici-Dancenko, cel căruia, cred eu, nu i se acordă pe deplin respectul meritat. Pe măsură ce studiem documentele Teatrului de Artă din Moscova (M.H.A.T), figura sa se desprinde tot mai mult... În fond, datorită lui s-a acceptat puterea dramaturgului angajat în lupta pentru un teatru asimilat de acum înainte

unei forme de artă serioasă, responsabil față de text, de trupă, de locul său în societate. Făcând apel la dramaturg, la Schaubühne, am vrut mai ales să diminuăm puterea regizorului, să o democratizăm oarecum. Rolul acordat scenografului poate ține uneori de aceeași intenție...

Teatrul de artă este o expresie a ansamblului, a acelei coralități dragă lui Stanislavski și, mai ales, descoperită de Cehov la nivelul scriiturii. E o particularitate rusească și nemțească să crezi că teatrul înseamnă o muncă de echipă. Nu la fel stau lucrurile în Italia, unde poate exista un *cappo commico* care adună în jurul său un anumit număr de actori, fără ca aceasta să-i împiedice să facă un teatru de bună calitate. Se poate face teatru de artă fără a respecta principiile teatrului de artă. Și nu e nici obligatoriu să se facă o muncă pe termen lung... poate improvizația e cel mai bun atac împotriva convingerii teatrului de artă potrivit căreia trebuie să elaborezi un proiect și să-l dezvolți în timp. Se poate spune același lucru și despre relația dintre estetic și etic, atât de apărată de Stanislavski și, într-un anume fel, și de mine. Revenind la Italia, aici se pot aduna câțiva tineri talentați, care în patru săptămâni vor realiza lucruri fantastice. Da, știu că ceea ce spun este în contradicție cu mine și cu ideile mele. Dar sunt dator să amintesc chiar și ceea ce poate să contrazică propria mea gândire.

Într-o echipă, e nevoie să se știe de ce trebuie să se ridice cortina. Nu se poate ajunge aici decât dacă toată lumea începe să participe puțin câte puțin la proiect... asta cere o maturizare. În acest scop, e necesar să nu se impună de la început un decor, pentru ca bietul actor să nu fie obligat să se miște în el ca o fiară în cușcă. Cu costumele e mai ușor, dar în privința decorului trebuie să încerci să scapi de constrângerile obișnuite. De asemenea, dacă vrem să muncim timp îndelungat cu actorii, trebuie să imaginăm o serie de experiențe politice, artistice, turistice, pentru a reînnoi sentimentul de a fi împreună. La Schaubühne, toate aceste inițiative erau organizate de mine – era vorba de lucruri foarte clare, raționale, simple, căci eu n-am nimic dintr-un *guru*. Îmi place să critic și să fiu criticat, ceea ce ne-a ferit să cădem în capcana unui proiect de viață comunitară. Faptul de a fi prea apropiați într-o echipă creează uneori probleme serioase... voiam să dispunem de condiții democratice pentru a lucra într-un mod clar, profesionist în teatrul german. În fond, nu am făcut decât să aplicăm vechile reguli ale teatrului de artă.

La Schaubühne am încercat să aflăm sensul, regulile, pe scurt să înțelegem ce este teatrul și cum se lucrează în el. Niciodată nu înțelegem deplin ceva... ne înșală. Am vrut să instaurăm un stil de muncă având la bază autodeterminarea. Pentru aceasta ne-am inspirat din spiritul contestatar al anului '68, care domnea atunci... Nu mai doream ca regizorul și directorul să hotărască, în timp ce ceilalți se mulțumesc să execute. Am încercat să dovedim că, dacă se constituie un grup de oameni care au aceleași nevoi, același fel de a se bucura, același fel de a respira artistic, se poate instaura un climat de autodeterminare. Așa se explică de ce am acordat atâta importanță alegerii, selecției destinate să reunească oamenii potriviți. Și ei aveau nevoie de cineva ca mine, care are o latură bonapartistă și, în același timp, o alta, să zicem, devoțională. Puteam deci să accept democrația unui vot, căci fiecare actor vota și, în cele din urmă, mulțimea decidea. Era vorba de a conduce asumându-mi în același timp hotărâri care puteau să mă contrazică. De aceea noi am fost singurul teatru profesionist autodeterminat din Germania.

Voiam să ne bucurăm că suntem împreună. S-au înnodat relații, ca în viața obișnuită. Nu deveneam obligatoriu prieteni, dar cu siguranță buni colaboratori,

munca era trăită ca un fapt biografic. Nu căutam doar să jucăm pe scenă, ci și să avem experiențe comune în afara ei, să discutăm, să dezbatem. Nu sunt mulți oameni talentați în stare să accepte așa ceva. Trebuia să știm să discutăm, să ne punem întrebări despre teatru, în general și în particular. Urmarea a fost că s-a redus numărul de candidați și Schaubühne a devenit un organism destul de închis. Într-un târziu, aceasta a început să pună probleme. Dar actorii, treptat au îmbătrânit, unii au devenit staruri care nu mai suportau angajamentele de autodeterminare inițiale și Schaubühne a început să aibă miros de mormânt. Edith Clever sau Bruno Ganz au sfârșit prin a pleca de acolo pentru că era prea multă democrație și asta nu făcea casă bună cu notorietatea lor. Cum se mai deteriorează lucrurile în viața unei trupe! Eu am plecat de 12 ani.

Și Meyerhold l-a abandonat la un moment dat pe Stanislavski. Dar, în realitate, ei nu s-au despărțit niciodată cu adevărat. Relația lor ne face poate să înțelegem ce înseamnă *să creezi un teatru de artă*, căci Meyerhold a propus un teatru de artă cu totul opus celui al lui Stanislavski. Pe fondul unei politici totalitare ce i-a amenințat când pe unul, când pe celălalt, povestea lor e dublă. E un roman teatral fantastic și fiecare actor care vrea să înțeleagă ceva din meseria noastră trebuie să se aplece asupra lui.

Cred că trebuie să regândim de fiecare dată dorința de a lucra împreună cu seriozitate și cu vigoare... chiar dacă nu vom folosi aceleași procedee ca Stanislavski. El și-a dat totul, întreaga sa viață, dar nu-l putem imita. Astăzi trebuie să relansăm cu un anume scepticism această muncă – cu un fel de zâmbet ușor, pe scurt, cu o inocență de început. Știm că e foarte important și, în același timp, nu trebuie să luăm totul în serios. Doar așa îi putem remotiva pe tineri.

Studiindu-l, am învățat și ceva despre evoluția lui Stanislavski și despre tentativa de a crea o școală pe baza *Sistemului* său, cu obiective și reguli precise. Doream să punem în discuție aceste reguli, căci ne temeam mult de normele scrise. Aceasta explică absența școlii la Schaubühne. O altă explicație e faptul că persoanele care ar fi putut să se ocupe de școală erau lipsite de *Eros pedagogicus.* Uneori vanitatea regizorilor, care e mare, îi împiedică să se dedice unei munci pedagogice. Fac și eu parte dintre ei, recunosc... iată un motiv în plus ca să-l admir pe Stanislavski care a acceptat această asceză. Dar, trebuie s-o spunem, în acel moment el a încetat să regizeze pentru a se dedica numai pregătirii tinerilor actori. De altfel, mă întreb, chiar, dacă el nu a folosit acest pretext pentru a se retrage din viața publică într-un moment când, în Rusia, amenințări foarte grave planau asupra artiștilor. Al treilea motiv al inexistenței unei școli la Schaubühne provine din analiza pe care am făcut-o asupra muncii noastre: n-are rost să deschizi o școală, vom face o școală cu noi înșine, noi suntem elevii. Și dacă accepți să fii elev, nu poți să fii, în același timp, pedagog.

Cât despre repertoriu, pot să spun că a fost singurul lucru propus actorilor fără a-i consulta. Le-am indicat un orizont... și, după zece ani, am constatat că făcusem cel puțin șaizeci la sută din ceea ce ne propusesem la început. Actorii ne cunoșteau proiectele, căci li le prezentam de îndată ce semnau contractul. Am integrat desigur și multe texte recente care nu erau înscrise *a priori* în programul nostru.

Dar aș vrea să spun și o poveste care arată, practic, cum s-a constituit repertoriul nostru. La un moment dat, toți actorii voiau să joace Cehov. Am început să lucrăm la el, dar după o vreme ne-am spus că e prea greu, că trebuie să mai

așteptăm. Am așteptat trei ani, și apoi, prima propunere a fost să montăm o piesă „cehovizantă", ***Vilegiaturiștii*** de Gorki. Am început să transformăm piesa și să o adaptăm, ceea ce nu se poate face cu Cehov, pentru care actorii trebuie să se adapteze la piesă. Am ajuns astfel la un fel de ***„realism al actorului"***, ceea ce înseamnă respectarea personalității actorului. A fost făcut un prim pas... Apoi a trebuit să așteptăm din nou și numai după aceea am făcut ***Trei surori*** și, cinci ani mai târziu, ***Livada de vișini***. Între primele discuții despre textele lui Cehov și ultimul spectacol s-au scurs douăzeci de ani. Astfel, **„maturizarea"** colectivului a putut fi benefică pentru abordarea lui Cehov, al cărui teatru rămâne inaccesibil actorilor prea tineri (ei pot probabil interpreta piesele într-un act, dar nu pe cele mari). Repertoriul s-a constituit de-a lungul timpului... E foarte important să organizăm abordarea unei mari opere, Shakespeare sau grecii, de exemplu, ca pe o experiență esențială a vieții. Aceasta ne-a permis să fim mai puțin constrânși de exigențele succesului sau ale banilor.

Am dus o politică editorială, dar am urât întotdeauna publicațiile editurilor în care găsești declarații ale oamenilor de teatru, ale actorilor etc. Am hotărât să publicăm în documentele noastre numai texte importante care nu erau cunoscute în Germania. Texte atât despre teatru, cât și despre politică sau științe. Acest lucru a fost posibil doar pentru că printre noi se afla un om incredibil, un geniu, cel mai extraordinar cititor care există, dar care are mania de a nu scrie. Este Dieter Sturm. Dacă publicațiile noastre au fost atât de interesante, doar lui i se datorează. (Când am încercat să fac același lucru la Salzburg, a ieșit cu mult mai prost). Am lucrat într-un spirit polemic, pentru a evita cuvintele de prisos ori prea măgulitoare. Totul depinde de oameni. Ei ne ajută întotdeauna să ajungem la esența lucrurilor.

Teatrul de artă despre care vorbim aici a simțit nevoia de a crea instituții, dar aceasta dă naștere unei contradicții. Ea face ca o acțiune de avangardă, precum teatrul de artă, să sfârșească prin a fi o instituție și a deveni obligatoriu o piatră funerară care apasă asupra dezvoltării teatrului. Atunci apare pericolul pietrificării. Da, pietrificarea rămâne marea amenințare... Avem de gând să propunem comunității un lucru serios, călăuzit de reguli și, în același timp, sacrificăm cealaltă dimensiune foarte importantă a teatrului, frivolitatea sa, vocația sa de divertisment, mobilitatea sa. Iată de ce trebuie, fără încetare, să construim, apoi să distrugem pentru a încerca să reconstruim. E ritmul corect. Problema, în ultimii ani, vine din faptul că nu s-a construit mult... dimpotrivă, se continuă distrugerea.

Cred că toate instituțiile au o durată de existență. Și că, începând de la o anumită vârstă, nu mai trebuie să conduci un teatru. Dacă vrei să conduci și să organizezi un teatru, trebuie să ai o inimă largă, să fii înțelegător cu toată lumea, să rămâi deschis și mobil, să dispui de o carismă care mobilizează... și, o dată cu trecerea anilor, multe dintre aceste calități dispar. Avem idei deja experimentate, suntem mai puțin disponibili, avem nevroze personale, devenim duri pe dinăuntru și pe dinafară. De aceea trebuie să-i lăsăm pe tineri în locul nostru.

Sunt fericit, nu-mi lipsește conducerea unui teatru zis de *artă*. Dacă vreau să organizez ceva care mă pasionează, pot încă s-o fac într-un domeniu la alegerea mea... căci, recunosc, am o dublă identitate: sunt organizator și artist. Artist-interpret.

Reflecții culese de **George Banu**

Traducere din limba franceză: Delia VOICU

PETER STEIN –
scurte referințe teatrografice

Născut la Berlin în 1937, studiază Limba și Literatura germană, precum și Istoria Artei, la Frankfurt și Mûnchen. Scrie studii de teatru, texte dramatice, traduceri. Din 1964 este asistent de regie la *München Kammerspiele*. Primul său spectacol semnat ca regizor a fost *Salvați* de Edward Bond la Werkraumtheater. În următorii ani regizează *Intrigă și iubire* de Schiller la Bremen (1967), *Im Dikicht der Städte* de Brecht (1968) la München Kammerspiele, iar în 1969 *Vietnam-Diskurs* de Weiss, la Berlin. Au urmat *Torquato Tasso* de Goethe la Bremen și *Early Morning* de Bond, la Zürich.

În 1970, înființează Schaubühne am Halleschen Ufer în Berlinul de Vest, al cărui director artistic devine. Anii în care Peter Stein a montat pe această scenă au avut o mare influență asupra teatrului german. Majoritatea producțiilor sale au fost reprezentate în cadrul Festivalului „Berlin Theatre Meeting", cel mai important loc de prezentare al noilor tendințe din teatrul german. Printre spectacolele jucate aici se numără: *Peer Gynt* de Ibsen (1971), *Prințul Friedrich von Homburg* de Von Kleist (1972), *Fegefeuer in Ingolstadt* de Fleisser (1972), *Die Unvernünftigen sterben aus* de Handke (1974), *Vilegiaturiștii* de Gorki (1974), *Cum vă place* de Shakespeare (1977), *Trilogie des Wiedersehens* de Botho Strauss (1978), *Orestia* de Eschil (1980), *Dușmanul clasei* de Nigel Williams (1981), *Trei surori* (1984) și *Livada de vișini* (1989) de Cehov, *Roberto Zucco* de Koltes (1990).

În 1976, Peter Stein montează primul spectacol de operă din cariera sa, *Rheingold* la Paris, apoi pentru Welsh National Opera din Cardiff, în 1986 *Otello* de Verdi, în 1988 *Falstaff* de același, în 1992 *Pelléas și Mélisande* de Debussy, iar în 1999 „Peter Grimes" de Britten. În 1989 pune în scenă *Titus Andronicus* la Teatrul Ateneo din Roma.

Între 1991–1997 este directorul Festivalului de la Salzburg. De-a lungul acestor ani, montează *Iulius Cezar* pentru Festivalurile de la Salzburg (1992) și Edinburgh (1993). Alte spectacole: *Orestia* de Eschil, la Moscova (1994), *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare, precum și o nouă versiune a *Livezii de vișini* pentru Festivalul de la Salzburg, *Moses und Aron* de Schönberg pentru Opera Olandeză, *Unchiul Vania* la Teatrul Argentina din Roma (1996), *Die Ahnlichen* de Botho Strauss la Viena (1998). Alte spectacole regizate la Salzburg: *Alpenkönig und Menschenfeind* (1996) de Raimund, *Woyzeck* de Berg și *Libussa* de Grillparzer (1997).

În 1999 montează pentru Expoziția Mondială de la Hanovra (2000), *Faust I și II*, ce va fi repezentat ulterior atît la Berlin cât și la Viena. În 2000 pune în scenă *Simon Boccanegra* de Verdi pentru Salzburg și *Tatiana Repina* pentru Scala din Milano.

În 2002 realizează *Pentesilea*, ultima sa premieră până în acest moment.

Dintre distincțiile cele mai importante primite, menționăm doar „Legiunea de Onoare, Ordinul Artelor și Literelor" (Franța,1992) și „Premiul Erasmus" în 1993.

Ioana ANGHEL ICHIM

Ioana ANGHEL ICHIM

Întâlnirea cu un mit

Peter Brook, Giorgio Strehler, Peter Stein ... nu sunt doar nume răsunătoare, sunt mituri ale artei spectacolului ultimelor decade. Am descoperit teatrul și sub semnul lor; am auzit vorbindu-se despre spectacolele, turneele, succesele lor ani în șir, fără a le vedea însă vreun spectacol. Practic, „relația personală" cu arta lor o reprezenta propria imaginație: „vedeam" cu ochii minții săli fastuoase pline până la refuz de femei elegante, de studenți frenetici, ori amfiteatre antice repopulate de spectatorii secolului XX, „auzeam" sonoritățile stranii emise de tot felul de instrumente de percuție rarisime, spectacole jucate în limbi dispărute, lumini ireale ce învăluie scena, actorul, decorul sugestiv, dar maiestuos...

Și cum viața ne face uneori cadouri nesperate, am văzut de curând ultimul spectacol montat de Peter Stein, *Pentesilea,* de Heinrich Wilhelm von Kleist, prezentat pe scena amfiteatrului din Mérida (Spania) de o trupă de actori italieni (protagonistă fiind Maddalena Crippa, de altfel, soția regizorului) și de un cor de 30 de amazoane „strânse" din Grecia, Italia și Spania. Decorul spectacolului se rezumă la o platformă descendentă ce reprezintă o pajiște enormă, de un verde extrem de puternic, imaginând astfel câmpul de bătălie. Existența acestei armate de amazoane i-a dat șansa coregrafului André Gingras să creeze tablouri impresionante ce sugerează prin plasticitate superbe basoreliefuri grecești.

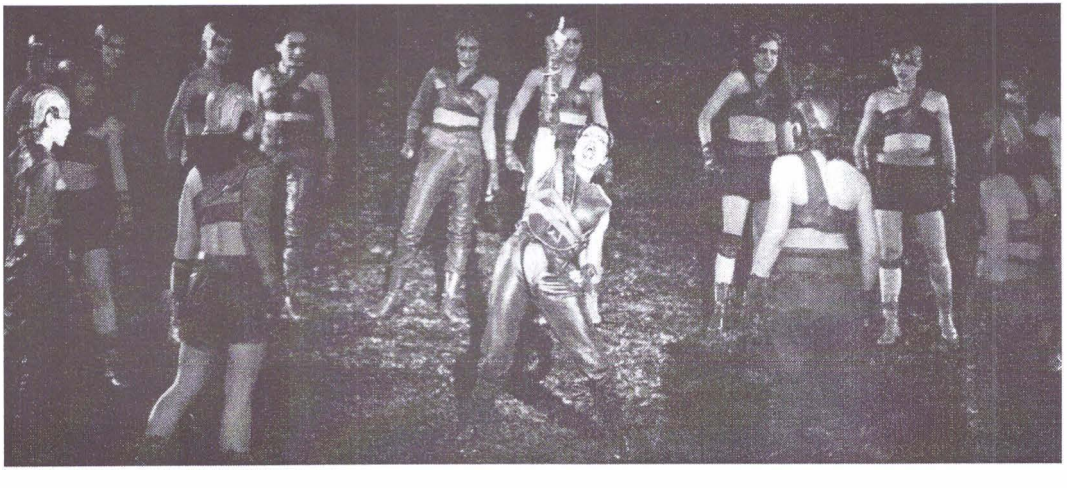
Opțiunea regizorului pentru acest text – de altfel, considerat dintre cele mai „nescenice" și mai

nemontabile texte romantice se justifică prin puternicele relații cu lumea contemporană. Scandaloasă pentru epoca în care a fost scrisă, *Pentesilea* reflectă o evidentă inversare de roluri a sexelor – fapt ce pentru noi a devenit aproape firesc – vorbește despre cucerire și supunere, despre drumul dragostei de la prima apariție a sentimentului până în momentul de distrucție finală și totală prin crimă și sinucidere. Peter Stein declara într-unul dintre interviurile acordate presei: „Canibalismul la care recurge protagonista cu iubitul ei a stârnit un scandal uriaș în epoca lui Kleist. Autorul s-a jucat magistral cu ceea ce se petrecea în profunzimea omului, recurgând pentru final la sinuciderea *Pentesileei,* sinucidere care în propunerea mea nu se înfăptuiește cu nici un fel de armă, ci doar prin puterea gândului."

Cu toată intenția de renegare a sexului propriu pe care o încearcă *Pentesilea,* pasiunea dintre ea si Ahile este totuși una dintre cele mai puternice povești de dragoste din literatură. O dragoste radicală, nemăsurată, dispusă la a intra în conflict atât cu ea însăși, cât și cu întreg universul înconjurător. Așadar, se autoînfruntă, înfruntă, de asemenea propria-i comunitate, legile ce o și le guvernează. Iar „corul de amazoane, personaj central al dramei, se transformă de fapt într-o victimă a *Pentesileei.* Reprezintă utopia unei fericiri adolescentine, unde conflictele rezultă din emoțional și unde armonia cu propriul corp este elementul esențial al existenței. La final, corul va trebui să înțeleagă că această spontaneitate a comportamentului duce la crimă, unica decizie posibilă rămânând aceea de a o urma pe *Pentesilea* într-o sinucidere colectivă" (Peter Stein).

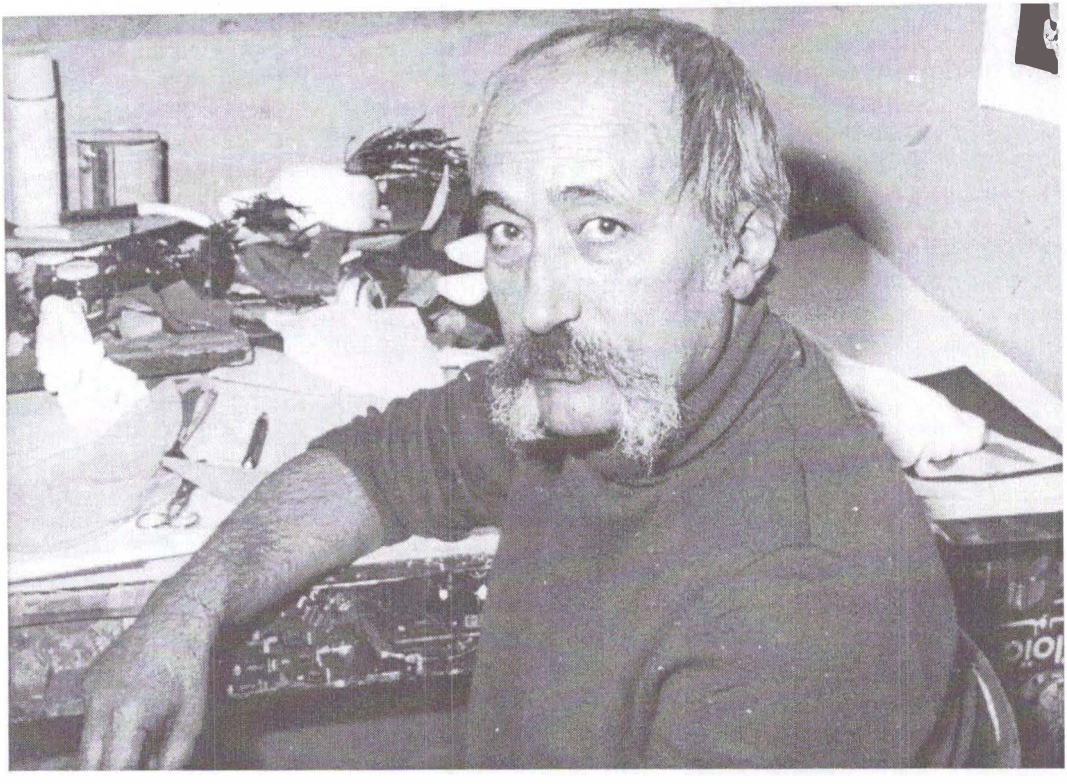
Spectacolul are ceva din imagistica unei pelicule. Scenele de grup au o putere electrizantă, ușor demonică (neașteptată gândindu-te la o adunare de femei, de fapt), urletele de luptă înfioară prin ascuțime și duritate, luminile alb tăioase te săgetează parcă pe tine, spectator, până-n rărunchi; aștepți cu spaimă începutul bătăliei... iar finalul, în tot acest context construit măiastru din punct de vedere vizual, sonor, emoțional, finalul îi va îngropa pe cei doi iubiți într-o mare imensă de petale de trandafiri roșii... Imaginea este, fără nici o exagerare, halucinantă. Nu poți plânge pentru că nu te zguduie tristețea, nici furia, nici ușurarea. E pur și simplu sfârșitul grandios al unei lumi strâmb construite, în care, nici nu se putea altfel, iubirea nu și-a găsit locul.

„Pentesilea" – **după opera omonimă de Heinrich von Kleist. Concepție adaptare și regie artistică: Peter Stein. Muzica: Arturo Annecchino. Costume: Franca Squarciapino. Lumini: A.J. Weissbard. Coregrafie: André Gingras. Cu: Maddalena Crippa, Graziano Piazza, Anita Bartolucci, Pia Lanciotti, Debora Zuin, Fernando Maraghini, Christian Poggioni, Simone Pieroni.**



Eustațiu GREGORIAN:

"Vreau să rămân păpușar"



Trăiește printre noi și pentru bucuria noastră, de 73 de ani, Eustațiu Gregorian, răsfățatul tuturor și cel care ne răsfață cu harurile sale artistice și omenești. În curând va împlini cinci decenii de când slujește unui veritabil Altar: Teatrul său.

Alexandru Firescu: *De unde această credință, „nene Grigoriță"?*

Eustațiu Gregorian: Să nu mi-o luați în nume de rău dacă vă spun că tatăl meu, când m-a scufundat în cristelniță, mi-a zis să rămân întotdeauna la aceeași credință. A fost un preot mult prea cucernic, și dânsul, în Scăiești Doljului...

A.F.: ... în satul pictorului Henri Catargi...

E.G.: Exact, și a plătit aprig pentru credințele sale...

A.F.: ... nu mai puțin Dumneavoastră...

Aici, Eustațiu Gregorian își pleacă fruntea, îngândurat, parcă nevoindu-se să nu-și mai amintească de anii în care, pur și simplu, îi era interzisă însăși înscrierea la exameneul de admitere în facultate. A trebuit să urmeze, fără a le termina, niște cursuri de arhitectură. I-au prins bine când a fost admis într-o faimoasă echipă de „frescari", care au zugrăvit faimoasele

mănăstiri Dămăroaia și Plumbuita. Așa a câștigat o pâine aspră. Revenind la Craiova, s-a înscris la Școala populară de artă (vechiul conservator Cornetti), la clasele profesorilor Ion Hagiescu și Nicolae Marinache.

A.F.: *Ce v-a determinat, în cele din urmă, să optați pentru scenografia în teatrul de păpuși, pentru care vi se părea că n-aveți chemare?*

E.G: „Chemarea" a venit din partea directorului Horia Davidescu care a vrut, pur și simplu, să-mi dea o pâine (în 1955!) sau poate a văzut ceva în mine... De atunci, nimeni nu mi-a desfăcut contractul de muncă și nu mi-a dat vreun transfer. Am rămas locului, m-am ținut locului...

A.F.: *Și, totuși, de ce specialiștii, colegii și spectatorii apreciază unanim că sunteti un „mare chemat" în această artă...*

EG: Știți cum se spune într-un ghiers de pe la noi: „Mi-a cântat o păsărea..."

AF: ...păsăreaua „Colibri..."? (*nn. „Colibri" este noul nume al Teatrului pentru copii si tineret din Craiova!*)

E.G.: poate. Mă bucur că nu mi-a cântat vreun cuc, să zbor ca el din cuib în cuib.

A.F.: *Ați și zburat, totuși, dar în cuiburi primitoare – aici la Craiova, dar și în alte teatre din țară și de peste hotare, cu care ați colaborat, realizând spectacole minunate, performante...*

E.G.: Mă rușinez dacă vă spun că am avut trufia să le număr: 316, bob cu bob...

A.F.: *În afara teatrelor din țară (de păpuși, dar și miniteatre dramatice pentru copii și tineret), ce „afișe" ați mai pecetluit cu numele Dumneavostră?*

E.G.: Am făcut scenografia mai multor spectacole la Uppsala, Los Palma, Subotica (12 premiere!), Györ (5 premiere), Eger, Chișinău, Damasc, Rabat... și mai departe...

A.F.: *De unde v-ați întors și cu premii răsunătoare...*

E.G.: A fost să fie așa... Mi-au dat premii: de două ori în Serbia, o dată în Ucraina, de două ori la Chișinău... M-am simțit, desigur, onorat pentru aceasta, dar vă mărturisesc că premiile care m-au bucurat cel mai mult au fost cele ce ne-au revenit, mie și teatrului craiovean în anii primelor decolări spre festivalurile de creație internaționale din anii '50–'60. Și cu ce spectacole: *Domnul Goe*, *Tom și Huck*, *Evantaiul... Cinci săptămâni în balon*... ș.a.m.d.

Premiile ca premiile, dar pe noi ne-au fericit cel mai mult prilejurile (și privilegiile) de a fi pe același podium cu „vrăjitorii" conduși de Serghei Obrazțov, Yves Jolly, Andre Tahon... Ce ne puteam dori mai mult?!

A.F.: *„Decolările" dvs. în lume au fost numeroase și în postura de pictor și grafician „globe trotter"...*

E.G.: In afara participărilor la expozițiile de scenografie din țară, am participat la toate Bienalele de pictură și grafică, am avut șapte „personale" și mai multe colective, în zonă și în țară....

A.F.: *... ca și la expoziții de scenografie din New York, Paris, Subotica, Praga, Kragueva, Sarno–Sardinia ș.a.*

E.G.: Văd că aveți „dosarul" meu...

A.F.: *De ce nu?! Am avut totdeauna „acces" la „dosarul" dvs. El îmi spune, între altele, că ați împodobit, cu lucrări proprii, incinte și fatade proeminente: tapiseria uriașă „Sânziene" se află în clădirea Parlamentului, iar mai multe mozaicuri dau farmec fațadelor Liceului de artă „Marin Sorescu" și Facultății de electrotehnică din Craiova. De altfel, ați fost încununat cu un important premiu pentru artă monumentală.*

E.G.: E adevărat. Vreau să mă încerc și mai mult în această artă...

A.F.: *Și cum rămâne cu „arta-liliput"...?*

E.G.: Rămâne, neapărat, prima și cea de pe urmă dragoste...

A.F.: *În fond, ce v-a atras atât de mult – și definitiv – spre scenografia destinată spectacolelor specifice pentru copii și tineret?*

E.G.: Mă cunoașteți foarte bine și de demult... Știți că nu-mi plac două lucruri: lauda de sine și „conferințele". Dar pot să spun că teatrul de păpuși se dovedește teatrul cel mai propice pentru toate fanteziile posibile. Este inovație continuă, imaginație fără limite, experiment tehnic susținut, stilizare îndrăzneață, esențializare profundă, paletă de culori bogată, un simț precis al spațiilor. Scenografia mea a crescut prin conlucrările cu importanți regizori (Horia Davidescu, Vlad Mugur, Silviu Purcărete, Ștefan Lenchiș ș.a) și cu trupa craioveană, în continuu urcuș spre condiția de „actor total". Am simțit nevoia, de la spectacol la spectacol, să fac păpuși cât mai individualizate, frumoase și expresive, ca și decoruri proiectate cu ingeniozitate. Am trecut, cu trudă, dar și cu lejeritate anume câștigată, de la păpușa de mână la păpușa-mască, marionete în umbră chinezească, păpuși mânuite în sistemul Vayang, fără față etc, etc. Propriu-zis, teatrul de păpuși și cel de personaje-actori reprezintă, pentru mine, un continent încă nedescoperit total. M-a tentat să contribui, tot mai mult, la geometrii scenice cât mai îndraznețe, să făuresc (prin decor, păpuși, costume) un fabulos modern, cucerind pentru noile miracole de pe scenă – care oglindesc, în felul lor specific,

lumea și aspirațiile de azi – un public nedefinit ca vârstă. Copiilor, cu atît mai mult, trebuie să le ofer spectacole de teatru care să le fie familiare, să le încânte imaginația, să-și însușească efectiv răspunsurile moralizatoare ce se dau frământărilor lor. Împreună cu colegii mei de teatru,cu dramaturgii și cu toți ceilați colaboratori, vrem să împlinim destinul actual și de viitor al acestui teatru specific, în sensul unei calde și inteligente vechi previziuni a lui Jules Romain: „În ziua în care păpușile își vor relua printre noi locul ce li se cuvine, oamenii, care nici nu se mai gândesc la ele, vor fi uimiți să vadă de ce sunt în stare". Orice experiențe noi voi parcurge de aici înainte, vreau să rămân „păpușar", funciar legat de această mare artă...

A.F.: *Bravo, bravissimo!...Ați „ conferențiat" superb!Aș vrea să apreciez că, în sutele de spectacole pe care le-ați înnobilat prin pasiunea și măiestria dumneavoastră., ați apelat la mijloace simple, dar pline de expresie și tot-deauna bogate, metafore, umor și sensuri profunde. Fie că a fost vorba de un decor, măști și personaje de commedia dell'arte, de eroii unui basm popular sau tălmăcit de creatori ca Marin Sorescu și I.D. Sîrbu, Eustațiu Gregorian a găsit totdeauna în paleta se trăsătura primă, definitorie a personajului și a cadrului scenic adecvat.*

E.G.: Aș vrea și eu să apreciez că, dacă este adevărat ce spuneați dumneavoastră cu atâta generozitate, căutările mele plastice sunt fundamentate

Cu I.D. Sârbu

Cu Ion Sălișteanu

nu pe jocuri formale, ci pornite de la sugestiile oferite de conținutul textului dramatic. Așa cum îi plăcea să spună lui Alecu Popovici, „cu cât eroii sunt mai mici, cu atât – noi, artiștii – trebuie să avem gânduri mai mari și totdeauna noi". Această deviză este la fel de valabilă și pentru spectacolele pentru copii și tineret, cu personaje-oameni. Dacă, uneori, am folosit arbitrarul aparent al unor stilizări împinse prea departe, mișcarea păpușarilor sau a interpreților-ființe au dat imediat fiecărui obiect din décor sensul cerut de acțiune.

A.F.: *Cronicarii de specialitate v-au statuat ca atare și v-au stimulat, prețuindu-vă. Pe care i-ați simtit mai aproape?*

E.G.: *...Valentin Silvestru, Mihnea Gheorghiu, I.D. Sârbu, François Pamfil, Margareta Niculescu, Cristian Pepino, Ion Frunzetti, Victor Parhon și ...bineînțeles...Alexandru Firescu...*

A.F.: *Molto-grazie! Grațios, ca și opera dumneavoastră scenografică. Apropo, dintre colegii și colaboratorii dumneavoastră, cu cine ați începe elogiul meritat.*

E.G.: Cu cei numiți mai înainte, urmând: Florica Teodoru, Dorin Tănăsescu, Tudor Chirilă, Oana Leahu, Valentin Dobrescu, Silviu Steciuc, Maria Mierluț și – vai, să nu-l uit! – belgrădeanul Jivomir Iocovici...Să-mi fie iertată orice regretabilă omisiune...

A.F.: *Dar dintre spectacolele teatrului în care sunteți veteran fără vârstă (sau decan de vârstă!) pe care le-ați iubit mai mult?*

E.G.: Sunt numeroase „iubirile" mele: *Talion, Corbul, Pasărea albastră, Amnarul fermecat, Micul Prinț*...și, bineînțeles, spectacolele tinereților noastre...

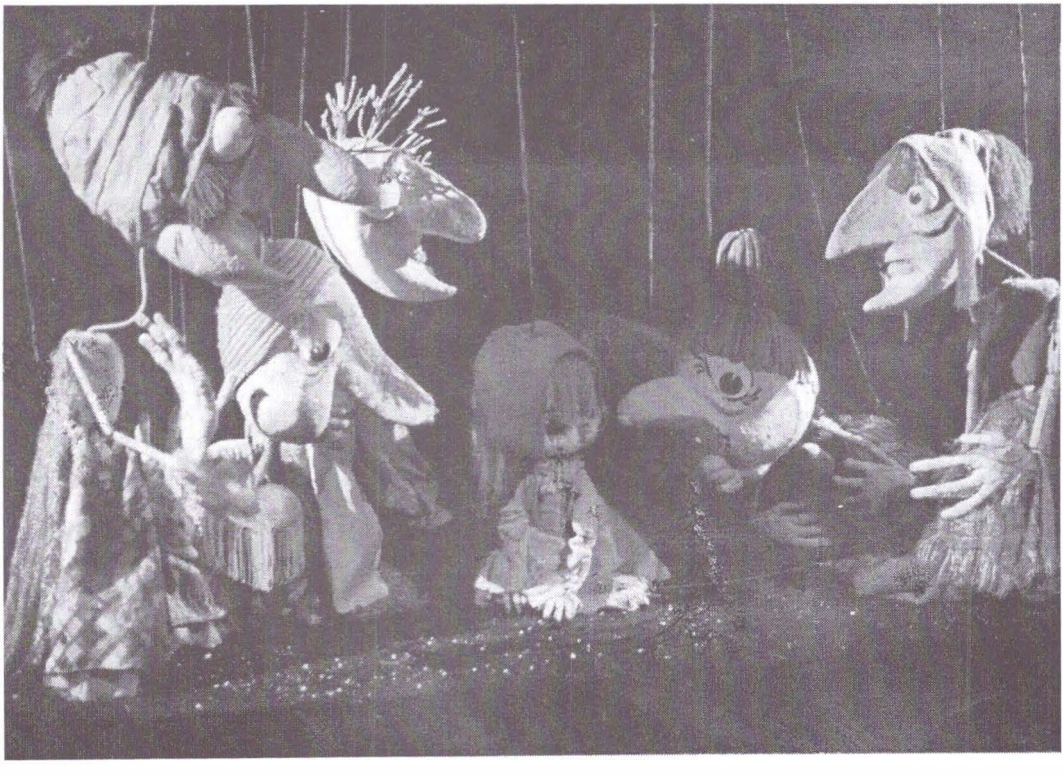
A.F.: *Ați realizat, nu o dată, scenografia mai multor spectacole pentru „teatrul mare"... dar poate nu îndeajuns ați fost solicitat în acest sens...*

E.G.: Știți, bunul tatălui meu a fost preot, tata tot preot și m-au învățat să nu-mi fac chipuri cioplite; bunul meu a fost picher și mi-a zis să-mi pietruies propria-mi ogradă. De asta am dorit să rămân la altarul meu, în ograda mea, la rostul meu într-un teatru care mi-a dat sensul existenței, care slujește bucuriei și apărării vieții.

A.F.: *La ce vă gândiți mai mult în nopțile fără somn?*

E.G.: La ceea ce mai pot face pentru a găsi mijloacele cele mai armonice, cele mai laconice, dar și cele mai artistice de expresie plastică. Mă tentează acum, cel mai mult, să folosesc într-unul dintre spectacole mijloacele cinematografului, iar într-altul, dimpotrivă, să transpun în mod parodic aceste mijloace, marcând devotamentul meu dintotdeauna pentru teatrul de păpuși și pentru orice formă de artă din dreptunghiul liliputan. Am casă, doi „copii mari" – fiica și nepoata mea au trăit în acest teatru ca într-o adevărată mare familie. Ele îmi inspiră, uneori, atari „jocuri", care nu sunt „jocuri secunde" în sine, ci jocuri cu legi nescrise, cu gravitatea și scopul lor, ca o repetare a faptelor viitoare de viață.

Alexandru FIRESCU



Cu CRISTIAN PEPINO despre UNIMA - România, astăzi

Uniunea Mondială a Marionetiștilor (UNIMA) a fost înființată în 1929 de către un grup de reprezentanți ai artiștilor de gen din șapte țări (Cehia, Rusia, Franța, Italia, Spania, Croația și România) cu scopul de a facilita, dincolo de diferențele de opinii, credințe, cultură existente între membrii organizației, oportunitatea unor relații, a unor întâlniri, stimularea evoluției artistice, de a oferi creatorilor din acest domeniu șansa de a se cunoaște nemijlocit între ei, în cadrul unor congrese, festivaluri mondiale, prin publicații și alte schimburi culturale. Departe de a fi un centru care dictează o „politică", UNIMA este o organizație în care importante sunt inițiativele individuale menite să întrețină și să genereze o stare de spirit creatoare și novatoare. Astăzi UNIMA, una dintre cele mai vechi și mai cuprinzătoare organizații din sfera artelor, numără 88 de țări membre, fiind condusă de un Consiliu ai cărui membri sunt aleși democratic, dar procentual în funcție de numărul artiștilor păpușari și al teatrelor de gen din țările membre (România, având peste 200 de artiști păpușari, are dreptul la patru consilieri). La Congresul de la Magdeburg, în fruntea UNIMA, în calitate de președinte, a fost aleasă doamna Margareta Niculescu, personalitate marcantă, viu apreciată pe plan internațional, creatoarea Institutului mondial al marionetei de la Charleville-Mézières, după ce s-a afirmat ca artist păpușar cu activitate prodigioasă în animația românească. În țara noastră, Centrul național UNIMA îl are drept președinte pe remarcabilul regizor Cristian Pepino.. Domniei-sale i-am adresat câteva întrebări legate de activitatea la zi și proiectele organizației.

– *Se poate vorbi, domnule Cristian Pepino, acum la începutul lui 2003, de niște vectori relevanți pentru activitatea UNIMA-România ?*

– Caracteristic pentru viața organizației noastre din ultima vreme este impunerea unor inițiative venite din partea secretarului general al UNIMA-România, Călin Mocanu, directorul Teatrului „Țăndărică", acela care și-a și asumat, de altfel, coordonarea respectivelor acțiuni, bucurându-se de sprijinul unei întregi echipe constituite din teatrologi și artiști ai genului. Și nu pot să nu încep cu instituirea, în urmă cu trei ani, a *Premiului de Excelență în animația românească,* premiu menit să omagieze pe cei mai de seamă creatori din domeniul teatrului de păpuși și marionete. Deja superba statuetă-trofeu, creație a valorosului sculptor Dinu Carcalețeanu, constructor de păpuși și marionete, a fost înmânată în semn de aleasă prețuire doamnelor Dorina Tănăsescu, fondatoarea Teatrului de marionete la București, interpretă de neuitat a numeroase roluri în spectacole de referință ale Teatrului „Țăndărică", pedagog plin de har și dăruire la UNATC, și Aneta Forna-Christu, păpușar de frunte la teatrul din Constanța, ambasador prețios al acestui teatru peste hotare, remarcabilă în tehnica mânuirii *wayang* sau în interpretarea vocală. Deja, pentru a treia ediție, *Premiul de excelență* a fost conferit altui artist păpușar de excepție – regizoarea de teatru de păpuși Kovács Ildiko, membru de onoare al organizației mondiale UNIMA, la propunerea Centrului Național UNIMA-România și cu aprobarea Congresului Mondial UNIMA din 1992. Înmânarea trofeului în context festiv va avea loc nu peste multă vreme la Târgu Mureș. Este nu numai o bucurie a noastră, dar și o mândrie că putem să aducem aceste însemne de aleasă prețuire spre a încununa cariere strălucite în animație. Consider că noi, ca organizație de gen, avem chiar datoria de a ne pune în lumină contribuțiile valoroase din domeniu, acum când primim gesturi de recunoaștere a rolului important al animației românești din partea autorităților statului.

– *Există la nivelul organizației preocupări concrete vizând impulsionarea, dinamizarea activității artistice propriu-zise, stimularea inițiativei creatoare?*

– În cadrul Teatrului „Țăndărică", din inițiativa directorului acestuia, există un proiect pentru **un studio experimental de teatru de animație**, unde se vor putea

realiza spectacole destinate adulților. Precum se știe, sunt reprezentații foarte gustate de mulți spectatori, dar includerea lor în repertoriul „curent" poate da naștere la unele confuzii, cel puțin în rândul marelui public. A existat la noi, dacă vă amintiți, o memorabilă tradiție în această direcție, exigențele sunt acum, însă, la nivelul evoluției gustului artistic. Studioul va fi inaugurat cu spectacolul *Faust,* creație a doi valoroși artiști – Gabriel Apostol și Ionuț Brancu, și el va fi deschis deopotrivă studenților de la UNATC și tuturor creatorilor din țară.

– Teatrele de păpuși sunt la distanțe apreciabile, festivalurile de gen, mai puține decât în alte zone ale artei spectacolului; cum contribuie UNIMA la „apropierea" marionetiștilor ?

– Dintre numeroasele proiecte în derulare, se detașează editarea unei **publicații anuale** destinată informării publicului de specialitate mondial, ca și **siteul internet UNIMA-România**, realizat de Alina Mang și Gabriel Apostol. **Site-ul,** în curs de actualizare, prezintă activitatea teatrelor de păpuși din țara noastră, principalii creatori din domeniu. Dintre obiectivele pe care urmează să le realizăm într-un viitor apropiat, ar mai fi de menționat realizarea unei **monografii dedicată teatrului de păpuși românesc de după 1970** care să completeze la zi monografia apărută în 1969. Pentru realizarea acestei lucrări vom apela mai ales la critici și teatrologi care cunosc foarte bine perioada respectivă, și mă gândesc la Mihai Crișan, Valeria Ducea, Sanda Diaconescu, dar sper să ni se alăture și alți specialiști. Firește că ne vom baza și pe cercetarea care s-a efectuat pentru *Dicționarul teatrelor de păpuși, marionete si animație din România,* lucrare elaborată în cadrul Centrului de Studii și Cercetări în domeniul artei teatrului de animație de la UNATC, cu sprijinul a numeroși membri UNIMA, din teatrele din țară și cadre didactice. Este o monografie pe care dorim să o însoțim de un CD-ROM sau DVD. Marea necunoscută încă – dacă vom obține finanțarea necesară proiectului.

– Ce ne puteți spune despre participarea creatorilor noștri din domeniul animației la întâlniri de anvergură la nivel internațional ?

– Nu putem să uităm, firește, că Bucureștiul, prin acele festivaluri internaționale organizate de Teatrul „Țăndărică", a fost o veritabilă „capitală" mondială a păpușarilor. Se dorește organizarea unei alte acțiuni de asemenea amploare și ar fi în interesul culturii, al numelui bun pe care trebuie să-l aibă țara noastră în lume, să se poată obține banii necesari unui festival internațional al animației în România. E o modalitate de a ne face cunoscuți. Și acum sunt oameni care au participat la festivalurile internaționale de teatru de păpuși de la București, în 1957 sau 1963, oameni aflați în poziția de a difuza opinii, oameni cu autoritate în plan cultural, care evocă felul cum au fost organizate acele festivaluri, faptele artistice valoroase văzute atunci, și din România, și din alte părți. Spre a mă referi însă la lucruri mai puțin aflate sub zodia incertitudinii, pot să vă spun că o acțiune importantă, inițiată de secretarul general al organizației mondiale UNIMA, dl.Miguel Arreche, va fi prezentarea la Festivalul Mondial de anul acesta de la Tolosa – Spania, a unui număr de cinci sau chiar șase trupe românești de gen și a unei expoziții dedicate scenografiei românești de teatru de păpuși. Sperăm că vom obține finanțarea necesară din partea forurilor competente, dat fiind că o participare atât de amplă a creației românești de animație nu a mai avut loc pe plan mondial din 1990, de la acea extraordinară primire la Charleville-Mézières, în Franța, unde au evoluat cinci trupe românești și am organizat, alături de doamna Mihaela Tonitza-Iordache, și o bogată expoziție de scenografie românească de teatru de păpuși. Moment care a contribuit, incontestabil, la sporirea prestigiului și recunoașterii internaționale a valorii creației românești din sfera animației.

Mariana CIOLAN

Cătălina PANAITESCU

O poveste frumoasă ... „Libelula"

În peisajul teatral românesc auzim tot mai des de înființări de companii independente de teatru-dans, de actori păpușari, fundații de *musical*-uri, chiar teatre, ca apoi să aflăm despre falimentul lor, determinat în mare măsură (după cum ne informează mass-media) de lipsa unor finanțatori cu dare de mână. Despre ceea ce urmează să vă povestesc aici nu se știu prea multe, pentru că presa a tratat în fugă contribuția (nu tocmai minoră) a unei companii de animație prezentă în cadrul diferitelor festivaluri din țară: „D'ale Bucureștilor", „Ziua Europei", Arlekin, „Serbările Soarelui" și lista ar putea continua.

Teatrul de animație „Libelula" s-a înființat în anul 1999. Povestea a început în 1995, când Emilia Nechita, actriță păpușărească, a format o mică trupă de teatru și a început să monteze spectacole de animație pentru copii. A urmat o perioadă de încercare, de adaptare, de asimilare a noi forme de expresivitate ținând cont de condițiile reale ale păpușarilor români în anii '90, precum și de tendințele ce se manifestau la nivel mondial. Participarea la *workshop*-ul ținut în Ungaria de Peter Schumann (întemeitorul celebrei trupe americane de păpuși „Bread & Puppet Theater), întâlnirea cu acestă personalitate a fost decisivă pentru Emilia Nechita care a hotărât că nici un efort nu va fi prea mare pentru realizarea propriului teatru echipat cu toate elementele necesare unui atelier de creație păpușăresc. A fost un pariu câștigat și concretizat câțiva ani mai târziu.

Lucru semnificativ este faptul că trupa este alcătuită numai din șapte membri, în majoritate absolvenți ai UNATC, Secția arta actorului mânuitor de păpuși și marionete. Actorii sunt și cei care construiesc păpușile, confecționează costumele, lucrează la scenografie, organizează spectacole, formând o echipă unită, atât pe scenă cât și în afara ei.

În momentul de față, în urma participării la Târgul Internațional de arte vizuale, desfășurat la București anul trecut, trupa de la „Libelula" își prezintă spectacolele săptămânal la Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu". Repertoriul cuprinde dramatizări după basme clasice, povești românești, precum și texte proprii.

O adaptare după celebrul basm, spectacolul ***Hänsel și Gretel*** combină actoria cu dansul și păpușăria – totul desfășurându-se într-un cadru semnificativ. Dacă cei doi copii părăsiți sunt întruchipați de păpuși, povestitorul și vrăjitoarea sunt interpretate de actori care stârnesc entuziasmul copiilor. Întâmplările sunt redate cu multă candoare (cei mici devenind aliații lui Hänsel și Gretel) și forță actoricească (mai ales când e vorba de vrăjitoare, care se învârte într-un dans nebun pentru a se face mai frumoasă și mai tânără). Interesantă este scenografia, foarte practică și adaptabilă, care cuprinde nu numai paravanul păpușilor, dar oferă și un spațiu de joc suficient pentru legarea poveștii.

Spectacolele „Libelulei", deseori desfășurate în spații neconvenționale, au nevoie de un decor adaptabil, ușor de transportat și, în același timp foarte sugestiv. Ele sunt construite de Relu Pene – absolvent al Institului de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu", București – care face față cu brio funcției de scenograf al teatrului.

Aventuri în podul bunicului este un spectacol realizat după un scenariu semnat de Emilia Nechita. Povestea înfățișează două fetițe curajoase care ajung

în podul bunicului (fost magician la circ) și găsesc tot felul de minunății în cufere uitate de vreme. Textul este foarte „teatral", cu multe răsturnări de situații, surpriza fiind elementul–cheie al scenariului. Spectacolul este dinamic, eroinele trec prin stări emoționale diferite (de la frica de întuneric până la bucuria jocului); ele descoperă bagheta magică a bunicului și așa află de păpușile rătăcite care, ca vrăjite, prind viață și născocesc povești. Sunt forme de teatru în teatru care surprind și bucură tinerii spectatori. Cele două actrițe, Anca Artimon și Adriana Chiriac, își dovedesc cunoașterea abordării rolurilor, prin accentele corect puse și interpretarea susținută până la capăt. Ele alcătuiesc un veritabil cuplu comic într-un joc de-a leapșa sau de-a șoarecele și pisica, în care rolurile se inversează, dând un plus de farmec atmosferei scenice, provocând publicul la optimism și voioșie.

Imagine din *Hansel și Gretel*

GALA PREMIILOR UNITER

COMUNICAT DE PRESĂ

Uniunea Teatrală din România–UNITER va decerna Premiile UNITER pentru anul 2002 în cadrul binecunoscutei sale Gale anuale, adevărată sărbătoare a teatrului românesc, ce se va desfășura luni 7 aprilie 2003, la Sala Mare a Teatrului Național „I. L. Caragiale".

Pentru aceasta, Senatul UNITER **a acordat** următoarele **Premi**i:

PREMIUL PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE:
actor: **Victor Rebengiuc**
actriță: **Irina Petrescu**
scenografie: arh.**Theodora Dinulescu**
regie: **Horea Popescu**
critică și istorie teatrală: prof.univ.dr. **Michaela Tonitza-Iordache**

PREMIUL SPECIAL PENTRU COREGRAFIE ÎN ARTA SPECTACOLULUI:
– **Miriam Răducanu**

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRU DE MARIONETE SI PĂPUSI:
– **Dorina Tănăsescu**

PREMIUL SPECIAL PENTRU PERFORMANTĂ ÎN TEATRUL NON-VERBAL:
– **Dan Puric** și **Compania „Passe partout"**

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRU DE COPII:
– **Daniela Anencov**

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE REVISTĂ:
– **Jean Constantin**

PREMIUL SPECIAL PENTRU CIRC:
– **Traian Ganea**

Un juriu format din criticii de teatru Marian Popescu, Miruna Runcan și Octavian Saiu a făcut **nominalizările pentru Premiile UNITER** care vor fi acordate în seara Galei de către un al doilea juriu, format din personalități ale lumii teatrale românești: Mariana Mihuț, Lia Manțoc, Doina Papp, Ion Parhon, Ștefan Iordănescu. **Nominalizările** (în ordine alfabetică) pentru Premiile UNITER sunt:

PREMIUL PENTRU TEATRU RADIOFONIC
– **Gaițele** de Al.Kirițescu, regia Dan Puican
– **Grajdurile lui Augias** de Emil Lungeanu, regia Mihai Lungeanu
– **Lacrimi de sînge** de Costin Manoliu, regia Gavriil Pinte

PREMIUL PENTRU TEATRU TV

– **D'ale carnavalului** de I.L.Caragiale, Teatrul Național de Televiziune, regia Dominic Dembinski

– **Inspecțiune** și **Situațiunea** de I.L.Caragiale, Redacția Publicistică a TVR, regia Cornel Mihalache

– **Ultima haltă în paradis** de Valentin Nicolau, Teatrul Național de Televiziune, regia Alexandru Tocilescu

Teodora CÂMPINEANU

PREMIUL PENTRU DEBUT

– **Theodora Câmpineanu**, pentru regia spectacolului *O noapte furtunoasă sau nr. 9*, de I.L.Caragiale, Teatrul „L.S.Bulandra" București

– **Marius Manole,** pentru rolul Paulie din spectacolul *Drept ca o linie*, de Luis Alfaro, Teatrul „Maria Filotti" Brăila

– **Ana Mărgineanu**, pentru regia spectacolului *Deșeuri*, după *Teatru descompus* de Matei Vișniec, Teatrul Luni de la Green Hours, București

Ana MĂRGINEANU

PREMIUL PENTRU CRITICĂ TEATRALĂ

– **Mircea Morariu** pentru volumul *Sur l'effet de spectacle*, Biblioteca revistei „Familia", Oradea

– **Sebastian Vlad Popa** pentru concepția și realizarea revistei *Okean*

– **Victor Scoradeț** pentru realizarea programului *Actul lecturii* la Teatrul ACT București

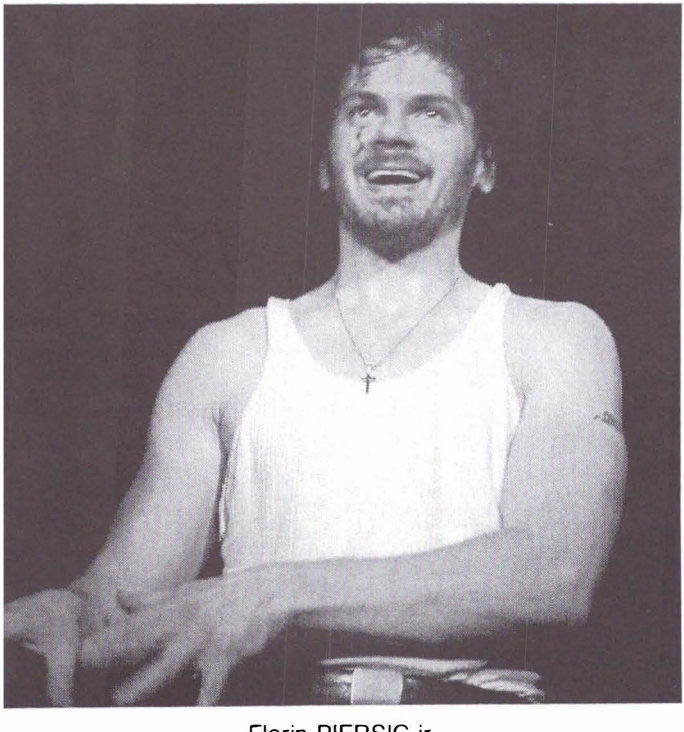
PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN ACTOR

– **Marius Bodochi** pentru rolul Béranger I /Regele din *Regele moare*, Theatrum Mundi București

– **Constantin Cojocaru** pentru rolurile Leonida din *Conu' Leonida față cu reacțiunea* și Zoia din *Gaițele*, Teatrul Odeon București

– **Florin Piersic jr.** pentru rolul din *Sex, Drugs, Rock and Roll*, Teatrul Luni de la Green Hours, București

Marius BODOCHI



Florin PIERSIC jr.

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ

– **Ioana Gajdö** pentru rolul din *Alge*, Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sf. Gheorghe

– **Imola Kézdi** pentru rolul Lea din *Flacără albă, Flacără neagră (Dybbuk)*, Teatrul Maghiar Cluj

– **Irina Movilă** pentru rolul Veta din *O noapte furtunoasă*, Teatrul Național „I.L.Caragiale" București

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE

– **Dragoș Buhagiar** pentru spectacolele *Alchimistul*, Teatrul Odeon București și *Baal*, Teatrul Mic București

– **Adriana Grand** pentru spectacolul *Regele moare*, Theatrum Mundi București

– **Kolio Karamfilov** pentru spectacolul *Othello?!*, Teatrul „Radu Stanca" Sibiu

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ REGIE

– **Radu Afrim** pentru spectacolul *Alge*, după „Casa Bernardei Alba", de Federico Garcìa Lorca, Teatrul „Andrei Mureșanu" Sf.Gheorghe

– **Victor Ioan Frunză** pentru spectacolul *Regele*

moare, de Eugen Ionescu, Theatrum Mundi București

– **Mihai Măniuțiu** pentru spectacolul *Exact în același timp*, de Gellu Naum, Teatrul Național Cluj

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL

– **Flacără albă, Flacără neagră (Dybbuk),** de Anski, regia David Zinder, Teatrul Maghiar de Stat Cluj

– **Othello?!**, adaptare liberă după Shakespeare, regia Andryi Zholdak, Teatrul „Radu Stanca" Sibiu

– **Regele moare**, de Eugen Ionescu, regia Victor Ioan Frunză, Theatrum Mundi București

În cadrul Galei Premiilor UNITER se vor mai acorda **Premiul pentru Cea mai bună piesă românească a anului** (în urma concursului de dramaturgie și a Programului Piesa Anului 2002, care va avea un comunicat de presă aparte) și cîteva premii care vor fi făcute publice doar în seara Galei: **Premiul Mecena**, **Premiul Consiliului Britanic** din București și **Premiul Secției Române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru.**

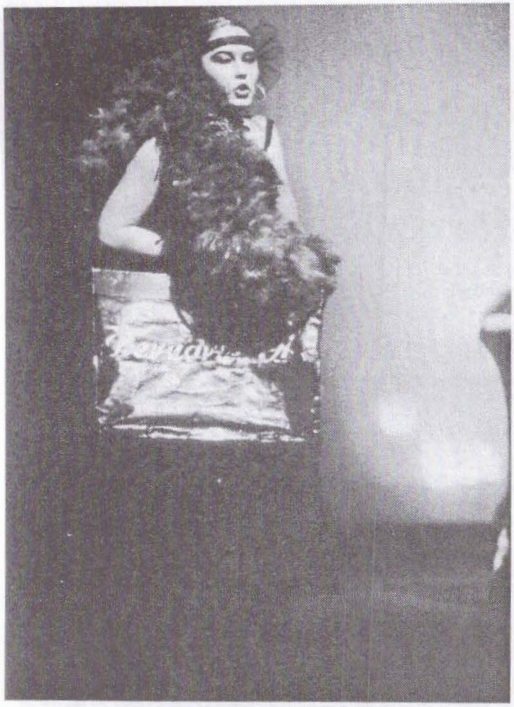
UNITER

Constantin COJOCARU

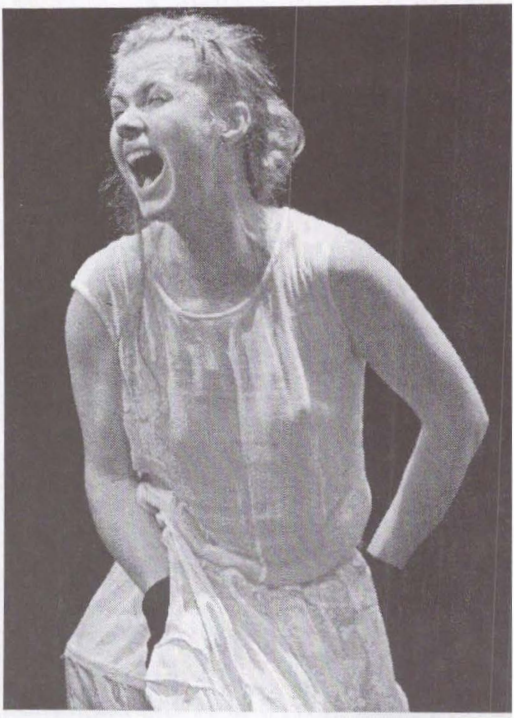
Irina Movilă

Alchimistul de Paolo Coelho. Scenografia: Dragoș Buhagian.

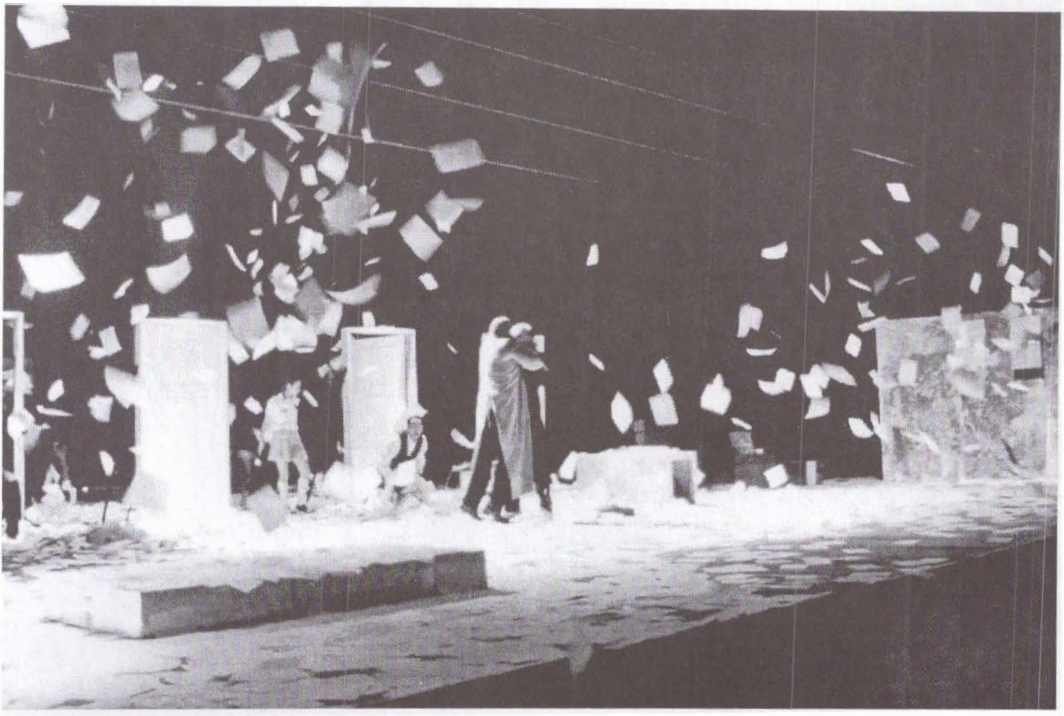
Regele moare de Eugen Ionescu. Scenografia: Adriana Grand.



Ioana GAJDÖ



Imola Kézdi

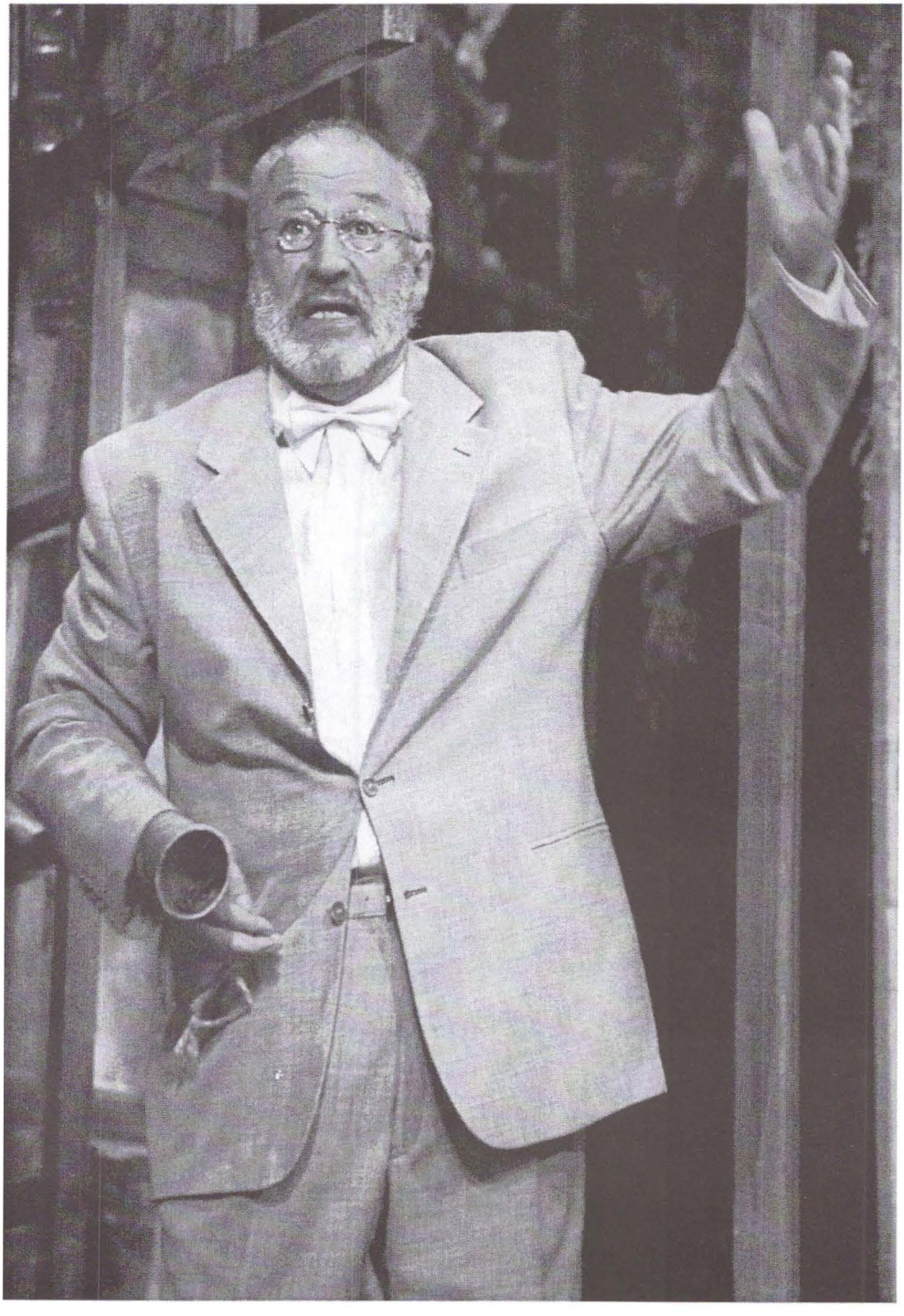


Othello?! adaptare după Shakespeare. Scenografia: Kolio KARAMFILOV.

Victor Ioan FRUNZĂ

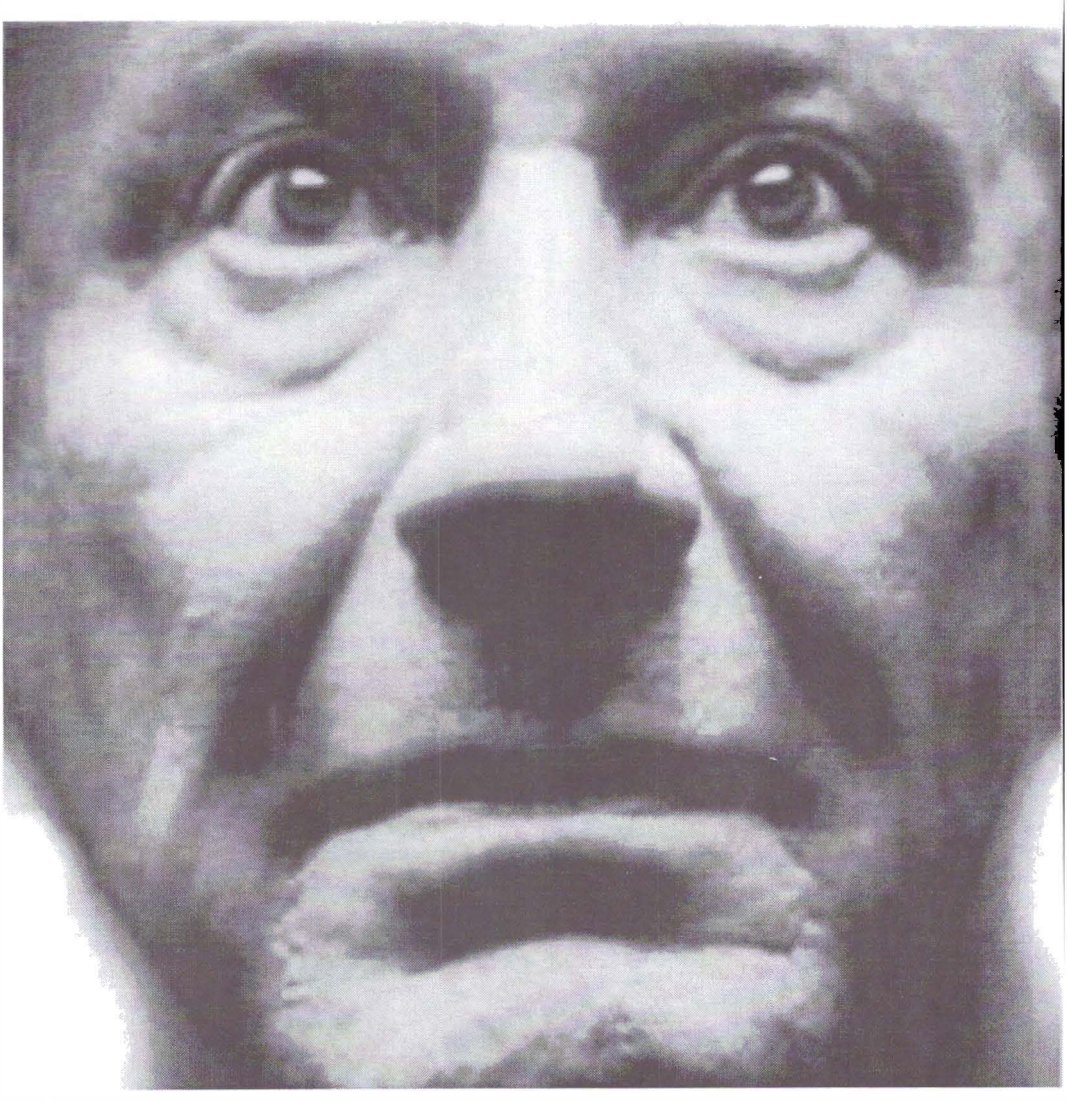
Mihai MĂNIUȚIU

Radu AFRIM



VICTOR REBENGIUC

70 DE ANI ?



„În teatru nu încetezi să înveți niciodată..."

Costin MANOLIU: *Pe 10 februarie 2003, ați împlinit 70 de ani. Este un prag important în viața dumneavoastră sau o aniversare oarecare?*

Victor REBENGIUC: E un prag important la care mă gândeam cu destule îndoieli. Nu știam dacă o să-l trec, dacă o să trăiesc până voi împlini această vârstă. Iată c-am împlinit-o și acest lucru mă bucură, dar mă și umple de îngrijorări.

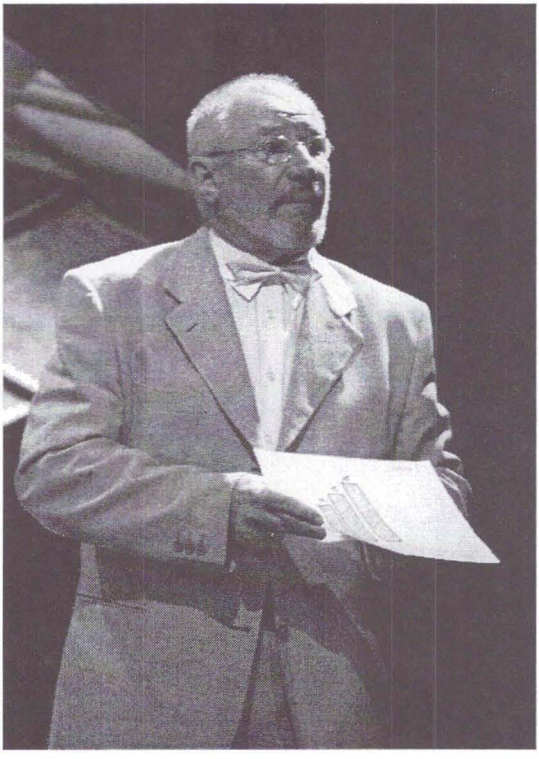
C.M.: *Vă este frică de moarte, de acea trecere care vine inevitabil?*

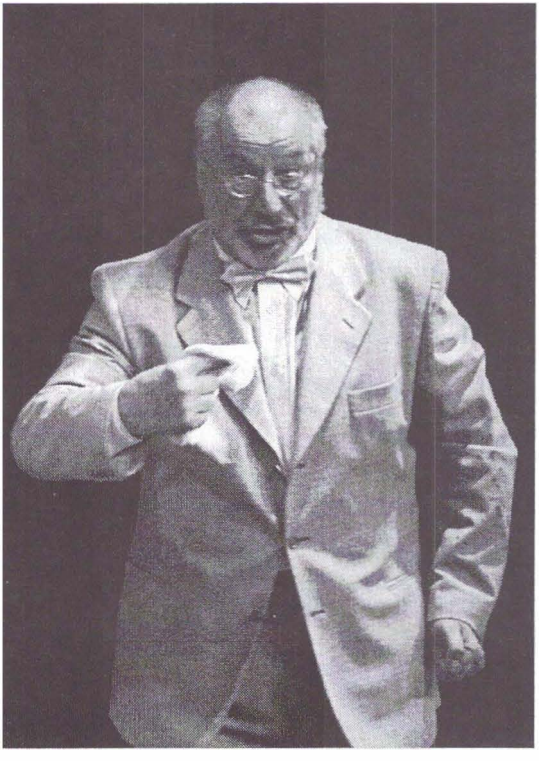
V.R.: Frică nu-mi este, pentru că știu de foarte multă vreme că vine un sfârșit de care nu poți scăpa. Cum spunea doamna Bulandra: „Cu toți o să muriți!". Cert e că acea trecere e din ce în ce mai aproape. Mă fac că n-o bag în seamă, dar e prezentă în străfundul gândurilor mele. Ce șanse de viață mai am? Cât mai pot fi sigur că voi trăi? În condiții normale. Nu iau în calcul accidentele sau alte

întâmplări de genul acesta, pe care nimeni nu le poate prevedea. Biologic vorbind, cât mai pot trăi? Nu știu. Încep să am sentimentul că merg călcând pe ceva foarte fragil și că mă pot prăbuși, că se poate termina totul în orice clipă. De-acum pot spune cu claritate că sunt bătrân. Deocamdată, boli grave n-am avut și să dea Dumnezeu să n-am niciodată.

C.M.: *Cum a fost copilăria pentru Victor Rebengiuc? Care sunt amintirile care vă urmăresc când vă gândiți la anii copilăriei?*

V.R.: Am avut o copilărie obișnuită de copil sărman din București, într-o familie modestă. Mai am un frate mai mic cu un an. Părinții noștri s-au despărțit când eram foarte mici. Am fost crescuți de bunicii din partea mamei. Niște bunici admirabili. Ne mutam dintr-un loc în altul, unde era chiria mai mică. Am străbătut tot Bucureștiul, de jur-împrejur, în căutarea unei case cu o chirie mai mică pentru bunici și pentru mama mea, care era funcționară, dactilografă. În preajma pensionării, ajunsese șefă de cabinet la Ministerul Transporturilor. Bunica mea era





casnică, iar bunicul meu a făcut multe meserii. În ultima vreme, avea un debit de tutun pe strada Mihai-Vodă, pe brevetul unui invalid de război. Tatăl nostru a murit la Stalingrad în 1942. Beneficiul pe care l-am avut de pe urma acestei morți a fost o pensie de orfani de război, pe care am primit-o până când am împlinit 18 ani. Bani care ne-au ajutat foarte mult să existăm, pentru că mama și bunicul câștigau foarte puțin. Ne-am mutat din Delea Nouă în Militari, din Militari în comuna Roșu, de acolo la Chirigiu. De la Chirigiu pe Mihai Vodă, apoi pe Schitu Măgureanu. Școala primară am făcut-o la „Cuibul cu barză", pe Știrbei Vodă. N-am ieșit din București decât foarte târziu, pentru că n-aveam unde să mergem. Toți colegii mei plecau la țară, la bunici, la mătuși, la unchi. Eu și cu fratele meu rămâneam în București și jucam fotbal cu minge de cârpă pe macadam. Ne jucam de-a soldații. Eu eram totdeauna locotenent și el sublocotenent. Soldați n-aveam, dar stat-major aveam.

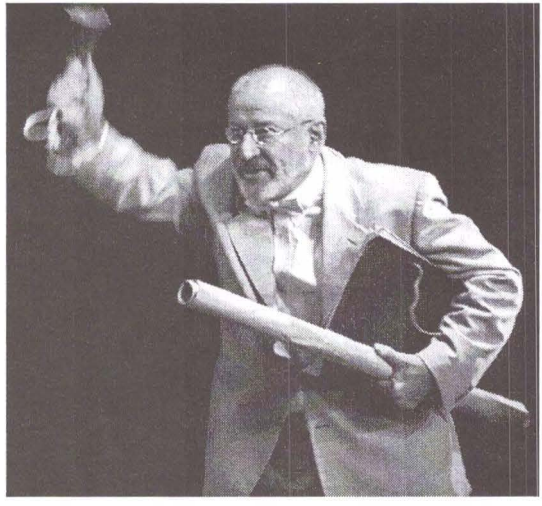
C.M.: *Când ați urcat pentru prima oară pe o scenă?*

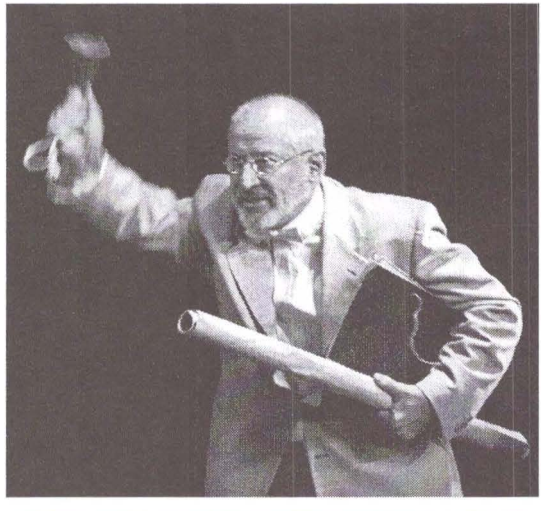
V.R.: Chiar la școala „Cuibul cu barză", când am terminat clasa a IV-a, a fost o serbare, și eu am avut de spus o poezie de vreo opt strofe. Am avut emoții îngrozitoare. Obsesia mea era să ajung la capăt. Nu știam dacă acolo, pe scenă, o să mai știu tot textul.

C.M.: *Ce v-a făcut să vreți să deveniți actor, cum v-ați hotărât să dați examen la Institutul de Teatru?*

V.R.: Mi s-a sugerat să dau examen la actorie. În 1948, a fost o reformă a învățământului prin care s-au desființat liceele militare de tip monarhist. Așa a fost desființat și Liceul „Nicolae Filipescu", care în urma cutremurului din 1940 fusese mutat la Predeal. Acolo am fost elev timp de trei ani, până la această reformă. Tot atunci, în 1948, au fost înființate școlile medii tehnice. Bunicii și mama m-au îndrumat către o astfel de școală, de unde ieșeam calificat într-o meserie și

ulterior puteam să dau examen la facultate și să devin inginer. Prin 1949–1950, eram elev la Școala Medie Electrotehnică din București când, într-o pauză, unul dintre colegii mei mai mari, mi-a zis: „Dumneata ai să joci într-o piesă de teatru pe care am s-o pun eu aici, în școală". Era perioada pieselor propagandistice pentru „luminarea" țărănimii, pentru ca țăranii să devină conștienți de dreptul lor de a avea o asistență medicală calificată. Am jucat în acea piesă, care se chema *Ce i s-a întâmplat Gherghinei,* un chiabur. Împreună cu doftoroaia satului, uneltea împotriva „luminării" poporului de către partidul comunist și a îndrumării poporului către medici. Împreună cu doftoroaia făceam farmece pentru ca țăranii să fie bolnavi și să nu se vindece niciodată. A fost o primă experiență. Pe vremea aceea, existau atenee populare, moștenite din perioada interbelică, rebotezate cămine culturale. La un astfel de ateneu popular, un coleg de clasă era în echipa de dansuri naționale. Mi-a propus să joc la acel ateneu popular din Vitan tot rolul unui chiabur, într-o piesă intitulată *Hârbul cu leacuri.* Am fost la o audiție cu instructorul care urma să monteze piesa și în urma acelei probe mi s-a încredințat chiar rolul principal, un doftoroi de această dată. După acest spectacol, am rămas legat de acel instructor, care m-a purtat pe la diverse atenee populare. Am jucat pe Calea Crivitei, la un ateneu care se chema „Constantin David", un erou al clasei muncitoare, apoi la un alt cămin cultural, „Negulici", lângă Liceul „Mihai Viteazul". Acolo am jucat în spectacolul cu piesa *Nea Nae învață carte.* Nea Nae era portar la o întreprindere și era analfabet. Se întâmplau o seamă de încurcături foarte amuzante, pentru că el nu știa să citească. Am montat eu această piesă pentru serbarea de absolvire a școlii și a avut succes. Directorul școlii, domnul Șandru, un om foarte drăguț, mi-a spus să dau examen la institutul de teatru.





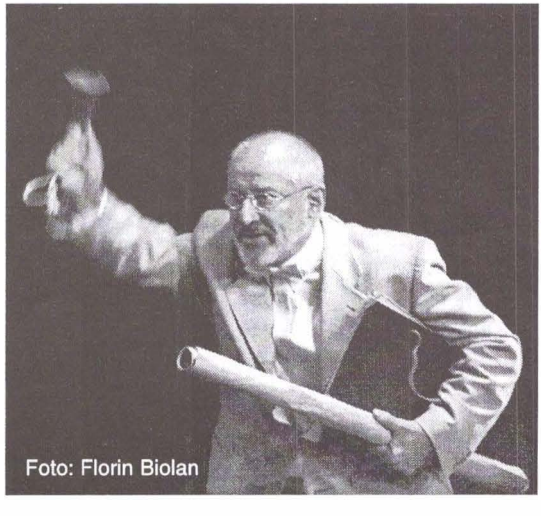


Foto: Florin Biolan

Până atunci eu jucasem doar de plăcere, cu mare bucurie, fără să mă gândesc că teatrul ar putea deveni o prefesie pentru mine. Așa am ajuns să dau examenul la teatru, fără prea mare încredere în mine.

C.M.: *Ați făcut o pregătire specială cu un profesor de actorie, cum se obișnuiește acum?*

V.R.: La Institutul de Teatru se făceau niște cursuri pregătitoare la care am participat. Am fost la clasa lui Radu Beligan, care venea din când în când. Asistentul lui era Dan Damian. De asemenea, la ARLUS, casa prieteniei româno-sovietice, pe strada Batiștei, unde acum e sediul ARCUB, se făceau cursuri de teatru de către studenți de la teatru, din anii superiori, Stamate Popescu și Gheorghe Crâșmaru, fratele lui Damian Crâșmaru. Am fost și eu de câteva ori. Asta a fost toată pregătirea. Eu, însă, aveam ceva experiență grație spectacolelor jucate timp de doi ani la ateneele populare. Eram, într-un fel, o vedetă de cartier. În cartierele unde jucasem, lumea mă aprecia, mă iubea.

C.M.: *În anii 1950 erau destul de multe locuri la Institutul de Teatru, la actorie. Concurenta a fost mare la examenul de admitere?*

V.R.: Da. În 1952, au fost în jur de 40 de admiși, din care s-au format două clase. Eu am intrat printre ultimii. Au fost câteva sute de candidați.

C.M.: *Când ați început să jucați teatru, v-ați răspuns la întrebarea: ce sens are această artă pentru lumea în care trăim?*

V.R.: Nu mi-am pus deloc acestă întrebare. O făceam dintr-o pornire copilărească. Mă jucam. Mă vedeam în fel de fel de personaje, de ipostaze. Era un univers nou care îmi plăcea foarte mult. La Institutul de Teatru, în primul an de studenție, am fost foarte timorat. Eu nu prea văzusem spectacole de teatru înainte. Familia mea nu avea obiceiul să meargă la teatru. N-am avut o educație în acest sens. Nu-i văzusem pe marii actorii ai României: Manolescu, Bălțățeanu, Vraca, Storin, Aura Buzescu... Toți profesorii erau mari actori și eu eram foarte speriat. Nu mi-a fost ușor. Aveam niște deprinderi de la căminul cultural, unde lucrasem cu niște oameni cu o calificare discutabilă. Toate mijloacele pe care le întrebuințam ca să mă exprim pe scenă au fost anulate de doamna Aura Buzescu, profesoara mea de actorie. Mi-a zis: „Cine te-a-nvățat să faci asta? La circ să te duci! Să nu te văd făcând așa ceva!" A trebuit s-o iau de la capăt și a fost îngrozitor de greu. Nu știam ce să fac. Instructorul de la căminul cultural îmi arătase ceva și eu făcusem ca el. Acum, doamna Buzescu nu-mi arăta nimic. Îmi cerea ceva ce probabil se găsea în mine. Vroia să vadă dacă în mine există acele resurse, acea forță care să mă facă să pot pretinde vreodată că sunt actor. Îmi amintesc că trebuia să joc împreună cu Anca Verești o scenetă care se chema *Anul Nou*, luată din revista „Urzica". Era un fel de pamflet la adresa democrației din Statele Unite ale Americii Jucam un vameș american care avea probleme cu *Anul Nou,* care vroia să intre în America. Vameșul îi punea tot felul de întrebări, nu tocmai marxiste, lucru plin de haz. Când doamna Buzescu spunea – „Anul Nou pe scenă" – mai bine s-ar fi crăpat pământul ca să mă înghită. Aș fi vrut să mă volatilizez, să dispar, decât să mă urc pe scenă și s-o aud pe doamna Buzescu zicând: „Nu așa! Cine te-a-învățat!? La circ!" Eram disperat! În fine, doamna Buzescu a răcit și n-a venit la școală timp de o lună. Când a revenit, a făcut o trecere în revistă a tuturor scenelor care erau în lucru la clasă. A văzut și sceneta *Anul Nou* și m-a lăudat. Făcusem un salt. Absolut inconștient. Nu știu ce s-a-ntâmplat. Faptul că nu mi-a mai făcut nici un reproș, însemna că pierdusem obișnuința vechilor deprinderi și că descoperisem ceva din ceea ce vroia doamna Buzescu să găsească la mine.

C.M.: *Ce avea special Aura Buzescu ca actriță?*

V.R.: Pe vremea studenției mele, primii doi ani erau eliminatorii. Din cei 20, câți eram într-o clasă, după doi ani am rămas numai opt. Se lucra cu fiecare din cei 20.

În anul I, îmi amintesc că aveam o colegă care trebuia să spună poezia *O, rămâi* de Mihai Eminescu. Ea o tot spunea și doamna Buzescu nu era mulțumită. „Monica, dragă, nu e bine! Gândește-te că ai în fața ta pe cineva la care tu ții foarte mult și care vrea să plece. Și tu nu vrei să-l lași să plece și îl rogi să rămână la tine"... Colega mea continua să zice la fel. La un moment dat, doamna Buzescu a început să spună chiar dumneaei poezia: „O, rămâi, rămâi la mine,/ Te iubesc atât de mult!/ Ale tale doruri toate/ Numai eu știu să le-ascult"... A spus poezia în așa fel încât toată clasa a înghețat. Și după ce a terminat poezia, multă vreme nimeni n-a spus nici o vorbă. Deasupra clasei plutea o liniște uimită. Parcă trecuserăm printr-un loc sublim. Ne încărcase de lumină, de bucurie, de fericire! N-am mai trăit așa ceva de-atunci. A fost absolut minunat! Apoi am văzut-o jucând la teatru. Nu se poate spune în cuvinte cât de mare actriță putea să fie. Ce forță tragică avea Aura Buzescu! Ce uluitoare era!

C.M.: *Cum era profesoara Aura Buzescu?*

V.R.: Pentru mine a fost ca o mamă. După primul an, nu aveam impresia că are vreun sentiment aparte pentru mine. La începutul anului II, când a făcut propunerile pentru repertoriul pe care urma să-l avem, m-a ales pe mine ca să fiu Romeo și să joc „scena balconului" din *Romeo și Julieta*. Eu până atunci jucasem doar comedie, atât la ateneele populare, cât și în anul I de facultate, așa că am fost surprins de propunere. Am lucrat scena împreună cu Gina Patrichi. Doamna Buzescu locuia într-o casă superbă, aproape de Grădina Icoanei. Obișnuia să cheme acasă, unde ne prezenta soțului ei, căruia îi spunea Buzescuțu. M-a chemat și pe mine și pe Gina, ca să-i arate lui Buzescuțu „scena balconului". După ce am terminat de jucat, i-a cerut părerea soțului și îmi amintesc că Buzescuțu i-a zis: „Fata e foarte bună, dar cu băiatul ăsta ce ai? De ce îl chinui?" Drept urmare, n-am mai prezentat scena la examen, dar ulterior, în „medalionul" care i s-a făcut doamnei Buzescu la radio, ea a jucat și *scena balconului* și m-a invitat pe mine să-i dau replica, în *Romeo*. M-am simțit onorat. Avea o mare autoritate asupra noastră. Încercam să ne ridicăm la nivelul exigenței sale. Era foarte justă. Prefera să piardă ceva, decât să admită o nedreptate.

C.M.: *După trecerea anilor, când erați de-acum un actor consacrat, au fost și momente când părerea profesoarei dumneavoastră, Aura Buzescu, v-a deranjat?*

V.R.: După terminarea facultății, am jucat în spectacolul cu piesa *Bunbury (Ce înseamnă să fii onest)* de Oscar Wilde, în regia lui Vlad Mugur, la Teatrul Național din Craiova. Am fost impresionat când Aura Buzescu a venit la Craiova, la premiera cu această piesă, special pentru mine, care eram singurul ei student din distribuție. Iarnă, zăpadă, frig, ger! Pentru mine a fost un gest care nu se poate uita. Și de-atunci a fost la toate premierele spectacolelor în care am jucat, până când s-a prăpădit. După fiecare premieră, îmi dădea telefon și îmi spunea părerea ei, de care am ținut întotdeauna cont. Sigur că uneori nu-mi convenea ce-mi spunea. În acea euforie a premierei, când colegi și prieteni îmi spuneau ce bine a fost, venea doamna Buzescu care îmi turna o găleata de apă rece în cap.. „Dragul meu, fii atent, că acolo faci așa și nu e bine"... Pe moment, anumite păreri critice pot să deranjeze, dar eu sunt un om cu capul pe umeri, mă gândesc la aceste opinii și țin cont de ele.

C.M.: *Astăzi sunt actori tineri care declară că în teatru, de la colegii actori, de la regizori, au învățat mult mai mult decât ar fi învățat vreodată în timpul facultății.*

V.R.: În teatru nu încetezi să înveți niciodată. Fiecare rol e o altă școală. Fiecare regizor, o nouă facultate de actorie. De la fiecare ai ce învăța. Cu fiecare rol nou, mă aflu în situația începătorului. În momentul când crezi că tu le știi pe toate, înseamnă că ești manierizat și ai ajuns la capătul puterilor. Încă n-am ajuns acolo unde îmi doresc să ajung. Mai fac eforturi, cât voi mai putea, ca să ajung să joc astfel încât să n-am nimic să-mi reproșez.

C.M.: *Faceți parte dintr-o promoție de excepție, cea a anului 1956, promoția care a dat cei mai multi actori de valoare teatrului și filmului românesc în ultimii 50 de ani si care nu întâmplător a fost numită promoția de aur.*

V.R.: Există un teatru undeva în eter cu niște actori extraordinari. Dumnezeu i-a luat prea repede. Cred că acolo sus, în Rai, a fost o criză teatrală. Dumnezeu a avut nevoie de actori buni și i-a luat.

C.M.: *Intr-o astfel de companie ați avut sentimentul unei concurențe, ați avut senzația că trebuie să faceți un efort în plus pentru a vă afirma?*

V.R.: În timpul facultății exista un fel de concurență între cele două clase: clasa „Aura Buzescu" și clasa „Nicolae Bălțățeanu". A fost întotdeauna o colaborare. Aura Buzescu și Nicolae Bălțățeanu n-au fost lăsați să conducă până la capăt promoția noastră. În 1955 au fost scoși din învățământ. Astfel că în anul IV am format o singură clasă, cei care până atunci fuseserăm în două clase separate și am lucrat împreună. Nu m-aș fi gândit vreodată să sabotez un coleg care părea să aibă mai mult succes. Nu ne treceau prin cap asemenea lucruri. Eram colegi și încercam să facem lucruri bune. Apoi, de-a lungul timpului, toți s-au afirmat. Pentru actori buni e loc destul întotdeauna.

C.M.: *Cât de important a fost rolul regizorului Vlad Mugur în formarea profesională a promoției din care face parte și Victor Rebengiuc?*

V.R.: Eu n-am beneficiat de îndrumarea lui Vlad Mugur decât în ultimul an. În primii trei ani, Vlad Mugur a fost asistentul profesorului Nicolae Bălțățeanu, la clasa paralelă. Am lucrat cu Vlad Mugur în anul IV și apoi la Craiova. Mare pedagog. Un regizor cu un simț psihologic extraordinar, care știa să te conducă cu finețe și să te facă să dai din tine ce ai mai bun. Pentru generația din care fac parte,Vlad Mugur a însemnat foarte mult. În actuala stagiune joc la Teatrul Național din Cluj în spectacolul *Colonelul și păsările*, în regia lui Alexandru Dabija, o variantă a piesei *Colonelul-pasăre* de Hristo Boicev. Colega mea de la Cluj, Elena Ivanca, mi-a spus că și pentru ea, care joacă în spectacolul cu *Hamlet*, montat de Vlad Mugur la Naționalul clujean, întâlnirea cu acest mare om de teatru a fost o binecuvântare.

C.M.: *La scurt timp de la terminarea facultății, ați ajuns actor al Teatrului Național din Craiova. Care au fost implinirile acelei perioade de început în cariera dvs., pe scena craioveană?*

V.R.: Fiind o promoție cu tineri valoroși, mulți am avut propuneri de a juca la teatrele din București, unde însă nu puteam fi angajați fără un an de stagiu în provincie. Ministerul învățământului a ajuns la concluzia că am putea da concurs pentru admiterea într-un teatru bucureștean, fără să mai facem stagiul de un an în provincie, cu condiția să acceptăm repartizarea. La Craiova a plecat un grup întreg împreună cu Vlad Mugur, care a renunțat la cariera universitară. Constantin Rautchi, Gheorghe Cozorici, Sanda Toma, Silvia Popovici, Sanda Băncilă, Dumitru Rucăreanu, Amza Pellea și cu mine am ales Craiova. Primul spectacol pe care l-am jucat acolo a fost reluarea producției de la institut cu *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais. Titi Rucăreanu era *Figaro*, eu – *Almaviva*, Sanda Toma – *Rosine*, Rautchi – *Don Bartolo*, Cozorici – *Don Basilio*. Apoi Vlad Mugur a montat *Bunbury* după *Ce înseamnă să fii onest* de Oscar Wilde, într-un decor minunat făcut de W. Siegfried și costumele realizate de Cella Voinescu. Asistența de regie – Sergiu Singer. A fost un succes.

C.M.: *Cum s-a încheiat episodul „Craiova" pentru Victor Rebengiuc?*

V.R.: Am plecat la Craiova cu gândul de a mă întoarce la București, unde eram dorit de Teatrul Național. Moni Ghelerter mă prezentase directorului de atunci al Naționalului bucureștean, Moldovan. Între timp, a anunțat concurs Teatrul Municipal condus de doamna Bulandra. Mama s-a dus la Beate Fredanov, care fusese profesoara noastră în anul IV, și i-a spus că vrea să mă înscrie la concurs la Teatrul

Municipal și m-a înscris. M-am prezentat la concurs și doamna Bulandra m-a recunoscut pentru că mă văzuse la un examen în anul III, fiind invitată de Aura Buzescu, care fusese eleva Luciei Sturdza Bulandra. Am reușit la concurs, dar n-am putut să vin imediat la Teatrul Municipal, pentru că nu m-au lăsat cei de la Craiova.

C.M.: *Ce atmosferă ați găsit la Teatrul Municipal „Bulandra"?*

V.R.: O atmosferă nemaipomenită. A fost și a continuat să fie unul dintre cele mai bune teatre din România, dacă nu cumva chiar cel mai bun. Pe vremea aceea, la Teatrul Municpal jucau actori mari ca Jules Cazaban, Ștefan Ciubotărașu, Clody Bertola, Fory Etterle, Beate Fredanov, Lucia Sturdza Bulandra și mulți alți actori foarte buni. Naționalul craiovean a făcut un turneu la București cu *Bunbury* și atunci i-am anunțat pe cei de la Craiova că eu rămân la București. Când am ajuns la Teatrul Municipal, am fost surprins să constat că fusesem deja distribuit în două spectacole: în *Nebuna din Chaillot*, în regia lui Siegfried și în *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, prima piesă pe care a montat-o Liviu Ciulei la Teatrul Municipal.

C.M.: *Cum vi se părea dumneavoastră, ca tânăr actor, Lucia Sturdza Bulandra?*

V.R.: Lucia Sturdza Bulandra era un om de teatru perfect. Știa tot ce se petrece în teatru. Nu se mișca nimic în teatru fără știrea ei. Ca actriță nu mai era ceea ce fusese odată, pentru că avea o vârstă foarte înaintată. Nu mai făcea performanță în creație, dar avea o energie extraordinară, era foarte prezentă. În *Nebuna din Chaillot,* eu eram *Pierre*, un sinucigaș care era salvat de la înec. Ea îl lua sub oblăduirea ei. La începutul actului II, ea era întinsă pe o sofa, eu vroiam să o trezesc și ea, în acea stare de semitrezie, mă confunda cu iubitul ei din tinerețe. După această scena onirică, când se trezea, eu îi dădeam mâna și o ajutam să se ridice. La unul dintre spectacole, i-am dat mâna și mă așteptam s-o văd ridicându-se în fața mea. Când m-am uitat mai bine, am văzut-o pe doamna Bulandra pe jos. Eu o trăgeam de mână și doamna Bulandra se uita la mine cu ochi mari, speriați, îngrijorați și spunea întruna: „Un moment! Un moment! Un moment!...". Într-o clipă de inspirație, mi-am dat seama că, dacă o trag, pot să-i scot mâna din umăr, așa că m-am aplecat, am luat-o de subsuori și am pus-o în picioare. Totul s-a petrecut în câteva secunde. Când s-a văzut în picioare, a început imediat să joace foarte energic, ca și când nu s-ar fi întâmplat nimic și așa a fost până la finele spectacolului. Eu am continuat să dau replicile buimac, îngrozit de situația pe care o trăisem. Nu mi se mai întâmplase așa ceva. Când s-a lăsat cortina, doamna Bulandra mi-a spus doar atât: „Credeam că n-ai să poți să mă ridici". Era o persoană plină de autoritate și un om foarte cald totodată. Eu m-am purtat cu ea foarte normal și chiar am îndrăznit să mă adresez spunându-i în glumă „Copila mea" și asta îi plăcea foarte mult. În schimb, dacă simțea că ți-e frică de ea, îi plăcea să te sperie. Aveam coleg de teatru un actor și un om deosebit, Dumitru Onofrei, care avea un mic defect de dicție. Era ușor peltic și muncea enorm ca să-și corecteze defectul. Înainte de spectacol, făcea exerciții de dicție și spunea textul de o mie de ori. De câte ori îl vedea pe Dumitru Onofrei, speriat de apariția ei, doamna Bulandra îi imita puțin defectul de vorbire. Desigur, în glumă. Meritele doamnei Bulandra sunt incontestabile. Într-o perioadă foarte grea pentru români, Teatrul Municipal, care a luat naștere în 1947, a ființat la un nivel înalt grație capacității organizatorice și personalității Luciei Sturdza Bulandra. În condițiile în care erau obligatorii piesele sovietice, rusești și românești, repertoriul pe care l-a avut Teatrul „Bulandra" în anii '50 a fost unul care poate fi invidiat de orice teatru azi.

C.M.: *Tot în primii ani la Teatrul Municipal ați jucat în* Moartea unui comisvoiajor *de Arthur Miller, în* Pâine și trandafiri *de Afanasi Salînski, în* Un strugure în

soare *de Lorraine Hansberry. Ce considerați a fi foarte important pentru un actor la început de carieră artistică?*

V.R.: E important să se bucure de încrederea regizorilor și să fie distribuit. Să aibă această șansă și apoi să facă tot ce depinde de el ca să justifice încrederea care i-a fost acordată. Atitudinea pe care o are față de profesie e importantă.

C.M.: *După acești 50 de ani petrecuți în teatru sau pe platourile de filmare, care sunt, după părerea lui Victor Rebengiuc, principalele calități care se cer unui actor, dincolo de talent? Ce ați apreciat mai mult la colegii dumneavoastră?*

V.R.: Seriozitatea, punctualitatea, colegialitatea, creativitatea, cinstea față de partener pe scenă.

C.M.: *În 1961, Liviu Ciulei a montat la Teatrul Municipal celebrul spectacol cu piesa* Cum vă place *de Shakespeare, spectacol care a iscat destule controverse și care ulterior a fost considerat ca unul care a marcat o cotitură în spectacologia românească? S-a vorbit despre o reteatralizare a teatrului. Ce avea deosebit acel spectacol, cum era din punctul de vedere al celui care l-a trăit din interior?*

V.R.: Din punctul meu de vedere, lucrurile au fost simple. Jucam un tânăr care se îndrăgostește și își clamează peste tot iubirea. Spectacolul era foarte diferit față de un alt *Cum vă place* care fusese montat cu câțiva ani înainte tot la Teatrul Municipal. Avea un aer proaspăt. Nu știam că avem de-a face cu reteatralizarea teatrului, pentru că nu știam cât de neteatral fusese teatrul înainte. Eu jucam personajul care îmi fusese încredințat așa cum îmi ceruse Liviu Ciulei și cum simțeam. Atâta tot.

C.M.: *Liviu Ciulei a condus Teatrul Municipal „Bulandra" timp de zece ani, în perioada 1963–1972. În acest răstimp și în anii care au urmat, ați jucat în multe spectacole semnate Liviu Ciulei –* Un tramvai numit dorință *de T. Williams,* Play Strindberg *de F. Durrenmatt,* Azilul de noapte *de Maxim Gorki*, Lungul drum al zilei către noapte *de Eugene O'Neill,* Furtuna *de Shakespeare,* O scrisoare pierdută *de Caragiale; iar după 1989:* Visul unei nopți de vară *și* Hamlet *de Shakespeare. E omul fără de care teatrul românesc ar fi fost mult mai sărac. Prin ce e aparte Liviu Ciulei?*

V.R.: E un tip renascentist. Știe totul despre teatru. E actor, regizor, scenograf, light-designer. La *Hamlet* a făcut o pictură din lumină. Liviu Ciulei poate să facă și muzică de teatru. E personalitatea care a marcat profund teatrul românesc și prin felul lui de a fi. Prin delicatețea lui sufletească, prin modul cum se comportă, prin civilitate. E generos și lipsit de ranchiună. Ca director a adus regizori importanți să monteze în Teatrul „Bulandra". Majoritatea directorilor de teatru care sunt și regizori invită directori de scenă mult inferiori lor, ca nu cumva să fie concurați în vreun fel. Îi sunt recunoscător lui Liviu Ciulei pentru că m-a folosit în spectacolele pe care le-a montat, producții de referință pentru Teatrul „Bulandra" și pentru teatrul românesc. Nu pot uita nici *Pădurea spânzuraților,* filmul care a luat Premiul de regie la Cannes, în care am fost *Apostol Bologa.*

C.M.: *Care au fost alte întâlniri importante pentru Victor Rebengiuc?*

V.R.: Cu Lucian Pintilie, care m-a distribuit în *Copiii soarelui* de M. Gorki și *Revizorul* de Gogol. Am lucrat împreună multe filme. Apoi, Radu Penciulescu, cu care am lucrat la *Noaptea e un sfetnic bun* de A. Mirodan, *Vicarul* de Rolf Hochuth. Am făcut parte dintre actorii care au înființat Teatrul Mic, prin 1966–1967, sub conducerea lui Radu Penciulescu, autorul moral al acestei nașteri artistice. Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, George Constantin și cu mine am fost câțiva dintre actorii care au dat viață ideilor lui Penciulescu pe scena Teatrului Mic. Au fost spectacole importante ca *Doi pe un balansoar* de Gibson, *Richard II* de Shakespeare, *Baltagul* după M. Sadoveanu, *Jocul ielelor* după Camil Petrescu. Valeriu Moisescu monta Caragiale și Eugen Ionescu. Am jucat în regia lui

Penciulescu în *Tango* de S. Mrožek. Ce distribuție avea?! Olga Tudorache, George Constantin, Octavian Cotescu, Florin Vasiliu, Eliza Plopeanu, Vali Cios și Victor Rebengiuc. Spectacolul avea și o încărcătură politică importantă. Foarte greu i s-a dat „undă verde". Perioada 1964–1972 a fost una senzațională pentru teatrul românesc. La „Bulandra" puneau în scenă Ciulei și Pintilie. La Teatrul de Comedie – David Esrig și Lucian Giurchescu. La Național – Horea Popescu. La Teatrul Mic – Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Crin Teodorescu. Erau zeci de spectacole bune, incitante. În acea perioadă fastă, străinii au descoperit teatrul românesc, iar regizorii și scenografii români au început să lucreze în străinătate.

C.M.: *De-a lungul anilor, ați lucrat și cu Andrei Șerban (*Iuliu Cezar *de W. Shakespeare), Valeriu Moisescu (*Viteazul *de Paul Anghel,* Ziariștii *de A. Mirodan), Ioan Taub (*Micii burghezi *de Gorki), Sanda Manu (*Luna dezmoșteniților *de E. O'Neill), Mircea Cornișteanu (*Într-un parc pe o bancă *de A. Ghelman), Alexandru Tocilescu (*Io, Mircea Voievod *de Dan Tărchilă), Cătălina Buzoianu (*Dimineața pierdută *de Gabriela Adameșteanu,* Copilul îngropat *de Sam Shepard,* Petru *de Vlad Zografi), Silviu Purcărete (*Teatrul comic *de Carlo Goldoni și* Danaidele*), Alexandru Darie* (Mephisto *de H. Gârbea după Klaus Mann), Felix Alexa (*Vizita bătrânei doamne *de F. Durrenmatt), Dragoș Galgoțiu (*Regele Lear*) și, mai recent, cu Iuri Kordonski* (Unchiul Vanea *de Cehov) Care sunt spectacole reprezentative pentru Victor Rebengiuc?*

V.R.: N-aș vrea să scot în evidență un spectacol anume sau un rol anume. Fie mic, fie mare, orice rol e important pentru mine. Nu joc într-un spectacol dacă rolul e prost, nu dacă e mic.

C.M.: *Ce înseamnă un rol bun pentru Victor Rebengiuc?*

V.R.: E un rol care are viață, care îți dă posibilitatea să faci ceva, să transmiți ceva spectatorilor. De exemplu, rolul *Primarului* din filmul *Balanța.* Un rol secundar, pe care l-am jucat cu mare bucurie.

C.M.: *Au existat roluri pe care ați vrut să le jucați și n-ați apucat? N-ați jucat rolul titular din* Hamlet. *Se spune că orice actor visează să joace acest personaj* – Hamlet.

V.R.: N-am visat să joc anumite personaje. Întotdeauna mi-a plăcut să fiu suprins de regizorul care mă distribuie într-un rol la care nu m-am gândit niciodată. Am observat că aceia care se gândesc toată viața la un rol ratează tocmai când au fost distribuiți în acel rol. Am avut norocul să joc personaje foarte diferite. Cu cât un rol e mai diferit față de cele pe care le-am jucat înainte, cu atât mă interesează mai mult.

C.M.: *Cum ați trăit momentul interzicerii spectacolului cu* Revizorul *de Gogol, în regia lui Lucian Pintilie, în 1972?*

V.R.: A fost scos din repertoriul teatrului după numai trei reprezentații. A fost un moment foarte trist. O decizie prin care puterea comunistă și-a manifestat autoritatea interzicând un spectacol de teatru. Apariția unui comunicat oficial în ziarul „Scânteia", prin care era interzis *Revizorul.* Nu se mai pomenise așa ceva! Doar în Uniunea Sovietică se mai întâmplaseră astfel de lucruri. E de neierat să arunci un artist, un creator, la coșul de gunoi! Să condamni un artist la neființă e ceva îngrozitor! Un gest care a lovit crunt teatrul românesc și l-a îngropat pentru foarte multă vreme. Chiar și azi, cu greu încercăm să ne smulgem din hăul în care am fost aruncați.

C.M.: *Ați avut atât de des succes, pe scenă și în film. Ce părere aveți despre succes?*

V.R.: De fapt, ce înseamnă să ai succes? Să te recunoască lumea pe stradă?

C.M.: *Cum vă simțiți când lumea vă recunoaște pe stradă sau în alte locuri publice?*

V.R.: Ideal ar fi ca actorul să nu fie recunoscut pe stradă. Pe scenă și pe ecran să fie transpus total în personajul pe care-l joacă, iar în viața particulară să fie cu totul

alt om, de nerecunoscut. Actorul român n-are regimul unui star care circulă în mașini cu geamuri fumurii, care nu intră în magazine, nu trece pe la administrația financiară și nu merge la piață. Așa că un actor român îmbătat de succes e cu atât mai ridicol. Apoi e o mare greșeală să vrei să repeți aceleași mijloace, același gen de roluri, pentru că ai avut impresia că așa ai avut succes. În acel moment ești terminat.

C.M.: *Ce părere aveți despre eșec? Ați trăit eșecul în cariera dumneavoastră de până acum?*

V.R.: Eșecul este remediul împotriva succesului. E un duș rece care te trezește. În prima variantă a spectacolului cu *Azilul de noapte* în regia lui Ciulei, prin 1960, eram puștiul care apare la final, *Alioșa*. Pe la jumătatea perioadei de repetiții aveam impresia că personajul îmi iese, apoi l-am pierdut și nu l-am mai găsit. În urma unui eșec, stai și te gândești. Unde am greșit? Ce n-am făcut bine? Care ar fi fost drumul care m-ar fi dus la reușită? E benefic un eșec, cu condiția să nu vină prea des.

C.M.: *Există un simț al actorului care îi spune că ceea ce a făcut nu e în regulă sau doar cronicile nefavorabile sau absența succesului de public îi certifică o nereușită?*

V.R.: Există momente când ai sentimentul că nu găsești calea care te duce spre o rezolvare a rolului, a sarcinii pe care o ai sau, din contră, clipe când simți că ți-a ieșit bine și constați că acest lucru nu întrunește adeziunea celor care te privesc și care apreciază ceea ce faci.

C.M.: *În ce măsură viața personală influențează evoluția actorului pe scenă? Ziua în care aveti spectacol o petreceți diferit față de celelalte?*

V.R.: Viața mea de zi cu zi e în funcție de programul meu profesional. Tot ce se întâmplă cu mine depinde de profesia mea. Nu-mi permit să pierd o noapte dacă a doua zi am o repetiție, o filmare sau un spectacol seara. Nu beau nimic alcoolic în ziua în care am spectacol. Nici măcar o bere. Nu mănânc lucruri grele în ziua în care am spectacol sau filmez. Liniștea în viața personală, înțelegerea din familie sunt foarte importante. Din fericire, soția mea, Mariana Mihuț, e o mare actriță. Când m-am căsătorit cu ea, nu știam că e mare actriță. Am descoperit cu uimire pe parcurs. Am alături un om care înțelege ce înseamnă să fii actor. E adevărat că nu discutăm decât foarte rar despre teatru. Fiecare își gândește profesia în felul său. Acasă ne vedem mai mult de treburile casnice. Îmi reproșez și astăzi că m-am ferit mult timp să joc împreună cu Mariana, ca să nu se spună că jucăm în familie. Am văzut însă colegi care nu ezită să joace împreună cu soțiile lor, chiar dacă nu sunt actrițe mari precum Mariana Mihuț.

C.M.: *Sunt actori care sunt de părere că e mai bine să stai, să nu joci, decât să joci într-un spectacol prost sau într-un rol care nu ti se potrivește, care nu te pune în valoare. Care e părerea dvs.?*

V.R.: E bine să joci. Un actor care știe ce face pe scenă iese întotdeauna cu fața curată de pe scenă, chiar dacă spectacolul șchioapătă din anumite puncte de vedere. Am refuzat doar rolurile pe care nu le-am înțeles, care n-aveau nimic de-a face cu mine. Trebuie să ai discernământ și să-ți dai seama dacă ți se potrivește sau nu un rol. Am făcut și prostii. L-am refuzat pe Lucian Pintilie de două ori. N-am vrut să joc în *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu. În *Revizorul* am repetat un timp. Eram *Dirigintele postei*. Premiera s-a amânat și, între timp, am primit invitația de a juca un rol principal la Teatrul Național în *Un fluture pe lampă* de Paul Everac. Am acceptat pentru că era o ocazie de a câștiga un ban în plus și am ieșit din distribuția *Revizorului*.

C.M.: *În conștiința publicului larg, Victor Rebengiuc e prezent grație cinematografiei românești. Filme precum* Pădurea spânzuraților, Tănase Scatiu, Orgolii, De ce trag clopotele, Mitică?, Faleze de nisip *sau* Morometii *au marcat*

filmul românesc în ultimii 40 de ani. După '90, într-o perioadă foarte grea pentru industria filmului din România. Ați jucat în filme precum Balanța, Cel mai iubit dintre pământeni, Prea târziu, Omul zilei. *În toate aceste filme ați jucat roluri secundare, episodice, care însă rămân în memoria spectatorului. E mai greu de realizat un rol secundar, care să nu treacă neobservat?*

V.R.: Chiar dacă au fost roluri secundare, au fost roluri bune, care m-au stimulat. Trebuie să ținem seama și de faptul că am ajuns la o anumită vârstă și, în general, rolurile principale sunt ale tinerilor. Mai greu de imaginat povești de dragoste cu oameni de vârsta a treia. Nu-mi rămâne decât să regret că îmbătrânesc, dar cred că nu îmbătrânesc degeaba.

C.M.: *Care este partea cea mai fascinantă a profesiei de actor pentru Victor Rebengiuc?* Partea de pregătire a unui spectacol, când am ocazia să întâlnesc un regizor deosebit. Îi mulțumesc lui Dumnezeu că am avut deseori norocul acesta. Mugur, Ciulei, Penciulescu, Pintilie, Moisescu, Purcărete, Kordonski și toți ceilalți au fost niște universități pentru mine. Căutarea, drumul către un personaj sunt fascinante. Apoi, urmează spectacolul. Eu nu cred însă că lucrul asupra unui rol încetează o dată cu premiera. Încerc să adâncesc personajul, să scot la iveală nuanțe noi, fără ca acest lucru să altereze concepția regizorală.

C.M.: *Ce e important pentru Victor Rebengiuc în acest moment?*

V.R.: Vreau să fiu consecvent cu mine însumi. Să nu răspund provocărilor care vin din diverse medii politice. Să am norocul să întâlnesc oameni de valoare, în teatru și film, așa cum mi s-a întâmplat până acum. Îmi doresc fiu sănătos și să am putere de muncă. Să fie bine!

Costin MANOLIU

Foto: Florin Biolan

RESTITUIRI

EUGEN LOVINESCU

Ion CAZABAN

Eugen Lovinescu între critica literară și critica teatrului

Eugen Lovinescu scrie despre și pentru teatru, lăsând articole deosebit de interesante ca mentalitate critică și atitudine față de creația scenică de la începutul secolului XX, mai ales în ***Flacăra*** (1914–1916), ***Rampa nouă ilustrată*** (1915–1916), ***Sburătorul*** (1919–1922). Scrie, deși n-ar vrea să scrie astfel de articole – va explica de ce, la un moment dat. Adaptează, totuși, cronica teatrală la punctul său de vedere, preferă să introducă formule publicistice în care imginează întâlniri și dialoguri cu personaje dramatice sau scrisorile unui străin (persan) trimise la București...

În primul rând, este indignat de repertoriul Teatrului Național din Capitală, „ce speculează frivolitatea publicului" ca un oarecare teatru comercial și asta într-o vreme când zările însângerate își fâlfâie para în sufletele zguduite de tragedia universală ce ne încinge din toate părțile". Concluzia sa este: „să ne înjghebăm un repertoriu demn, grav, potrivit solemnității clipei prin care trecem", un repertoriu cuprinzând pe Ibsen, Björnson, Hauptmann, Porto-Riche, François de Curel, Brieux, Maurice Donnay („Flacăra", nr. 49/1915). Consecvent, își arată desconsiderarea pentru melodramele și „secătura vodevilurilor" de pe afișele teatrelor bulevardiere. Când se poate, apreciază repertoriul Companiei Marioara Voiculescu–Bulandra pentru „sincera dorință de a face artă, după nevoile mai rafinate ale timpului" („Flacăra", nr. 29/1915). Se referă la un criteriu specializat, „teatral", când susține că *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan conține „foarte multă literatură și mai puțin teatru. Într-o sală de teatru și în graba unei singure reprezentații nu poți însă judeca decât teatrul: viața scenică a piesei, înlănțuirea logică a acțiunii, puterea de observație și de creație a dramaturgului. Literatura, nu. Teatrul e ceva văzut, literatura e ascunsă!" O comparație ce pare a fi în favoarea subtilității literaturii. Cu atât mai mult, aprecierile făcute în sala de spectacol i se par incerte, insuficient meditate. Aici intervine distincția criticii literare între frumusețea poetică a versurilor ce se dezvăluie în intimitatea lecturii și piesele în versuri „sonore, zgomotoase, teatrale" care, citite, „își pierd toată strălucirea lor înșelătoare" („Flacăra", nr. 2/1915). Încercând să adopte „legile" teatrului, comentariile sale au, uneori, o ambiguitate ironică. Pornind de la „teatrul teatral" din dramale lui Bernstein, „o piesă înseamnă actiune" („Flacăra", nr. 6/1915). Va sesiza evoluția teatrului prin schimbarea formulelor dramatice, cauzată – spune Lovinescu – de o mutare a interesului în viață: „Teatrul e mai mult o haină care îmbracă viața. Piesele de acum patruzeci – cincizeci de ani au ceva din vetustatea ridicolă a credinței [...] După câteva decenii, totul pare „bătrânicios, zbârcit și antic" („Flacăra", nr. 25/1916). Va pune în discuție „calitatea emoției" din spectacolele văzute, pentru că „în teatru, o piesă nu

trebuie judecată după lacrimile pe care le stoarce din ochii publicului [...] este o datorie deci a criticii de a face disocierile necesare în analiza emoțiilor ce trec adesea, în chip sumar, drept emoții estetice" („Sburătorul', nr. 35/1919). Preocupat de tehnica dramei, îi consacră numeroase rânduri în diferite articole: „Tehnica nu e , desigur, singura condiție a artei. E însa una din condițiile ei esențiale. E un fel de sistem osos peste care se rotunjește corpul omenesc. [...] Trebuie viață, trebuie creație adevărată, trebuie intuiție – însușiri cu mult mai însemnate decât tehnica" („Rampa nouă ilustrată", nr. 126/1916). Viața și individualizarea personajelor sunt o imperioasă cerință. Nu subiectele pieselor sunt decisive (ele „se pot discuta"), ci „chestiunea e alta: eroii trăiesc sau nu? [...] Ajunge o mișcare și câteva crâmpeie de frază pentru a vedea dacă un erou trăiește sau nu" („Flacăra", nr. 18/1916). Sunt opinii lămuritoare pentru modul de apreciere al criticului, așa cum apare atunci când va apăra piesa *Bătrânul* de Hortensia Papadat-Bengescu. Importanța acestei piese este afirmată tocmai pentru substanța sa umană, deși autoarea nu respectă legile teatrale consacrate, după care se ghidau cronicarii. Un dramaturg „ținând însă seama de datele psihologiei moderne, de pulverizarea sufletului omenesc în momente, în amănunte, el e și un modern. Mai e un modern și prin simplificarea acțiunii dramatice, prin realismul sobru al dialogului, prin reducerea acțiunii exterioare și prin limitarea cercetării lui la un tragic cotidian" – referință nemărturisită la Maeterlinck, de care, poate, se deosebea! – („Flacăra", nr. 52/1915). Este receptiv la teatrul psihologic al epocii sale, când „e un teatru de nuanțe, sufletul omului e un bogat joc de momente ce se urmează și nu se aseamănă; o bogată succesiune de sclipiri trecătoare și înșelătoare" („Sburătorul", nr. 9/1919). Porto-Riche ar fi un dramaturg exponențial, după părerea sa. În privința comediei moderne, remarcă și aici un spor de complexitate, prezența „comicului dureros" datorită unui „fior de tragedie". („Rampa nouă ilustrată", nr. 50/1915).

Dacă scrie despre unele spectacole, considerațiile sale pleacă de la opinia că „emoția e țelul din urmă al artei dramatice" – de aceea este ostil vodevilului, caricaturii, distracției facile, și reținut cu „teatrul intelectual", de „emoție cerebrală" al lui Bernard Shaw. Critică perseverent de câte ori crede că interpretarea nu respectă litera și spiritul textului dramatic. Incisiv, caustic, n-o cruță pe Marioara Voiculescu, pe care, totuși, o apreciază. Observă dualitatea talentului Tinei Barbu, „artistă patetică și interioară". Lucru mai rar într-o țară de expansiune meridională. O voce înăbușită, ingrată și lipsită de sonoritate, o ajută să traducă mișcările sufletești, zbuciumul și mai ales revolta, fără gesturi exterioare, ci numai prin cadența ei monotonă și învăluită" (Flacăra nr. 8/1915). Este o caracterizare – prilejuită de anumite „defecte" native – ce relevă o expresivitate actoricească rar întâlnită pe scenele noastre și, totodată, o schimbare incipientă în gustul și receptivitatea publicului. Poate nu întâmplător îi place și jocul sobru, interiorizat al lui Ion Manolescu („Flacăra", nr. 17/1916). Ambele exemple indică preferința criticului pentru o anumită categorie de interpreți tineri care impuneau un alt mod de a înțelege și juca rolul de dramă psihologică. Eugen Lovinescu scrie într-o perioadă în care primatul textului dramatic se menține evident, dar când se fac simțite noi tendințe în creația scenică, sub influența unor curente apărute în arta teatrală europeană.

Eugen LOVINESCU

Poliche

Am atins într-un alt articol chestiunea interpretării pieselor de teatru... Actorul rămâne un fantezist: brodează în jurul rolului. Uneori aproape colaborează.

Anecdotele sunt numeroase. S-ar putea face o antologie din toate aceste adaosuri voluntare sau involuntare și, mai ales, din toate farsele cu care actorii își înveselesc meseria. E drept că în dauna autorilor și uneori a spectatorilor se împletesc „variațiunile" și arabescurile interpreților.

Nu voi intra în domeniul anecdotelor! L-au ilustrat alții cu mai mult talent chiar în aceste coloane. Am amintit, totuși, de interpretația Rosinei de Rinck din *Poliche* de către d-na Marioara Voiculescu. Mi se cer oarecari lămuriri. Le voi da, deci.

Ar trebui să mă opresc mai întâi la interpretația sufletească a Rosinei și la felul cum a înțeles-o d-na Voiculescu. Ar fi o critică fundamentală, cu neputință de făcut aici, și pe urmă o interpretatre sufletească e atât de greu de dovedit cu textul! E o chestie de nuanțe și nuanțele se înțeleg, dar se dovedesc mai greu. Nu voi întreprinde, prin urmare, o încercare cu un rezultat nesigur.

Voi aminti, totuși, că din textul lui Bataille, Rosine de Rinck e o tânără văduvă căzută în viața galantă din urâtul unei vieți lipsite de ocupație. Acesta e, de alftel, și motivul pentru care primește în intimitatea ei pe zgomotosul Poliche. În el vedea putința de a umple golul vieții ei fără țel...

Rosine de Rinck nu e pasionată, nu e o „amantă" din galeria amantelor fatale. D-na Voiculescu și-a apropiat-o însă de talentul ei pasionant. Ne-a dat, deci, un fel de *Fedră* furtunoasă care se zbuciumă pentru un Don Juan în corset. Interpretarea d-nei Voiculescu e o interpretare personală. Nu e însă în spiritul compoziției lui Bataille.

Până aci e numai chestie de interpretare și asupra interpretărilor părerile pot fi împărțite. Asupra literii unui text nu mai poate fi însă nici o discuție. Textul lui Bataille a primit variațiuni ciudate și uneori interesante, trecând prin temperamentul d-nei Marioara Voiculescu. Scene întregi sunt jucate în tonul unei fantezii personale. Astfel, de pildă, marea scenă din actul al doilea dintre Rosine de Rinck și Pauline Laub e jucată nu numai în afară de spiritul textului, ci și de litera lui, câștigând ghirlănzi de cuvinte ce nu există în piesă.

Presupunând că se află în fața unui public nepricepător, d-na Voiculescu indică jocul său dublu, care trebuie să fie numai înăuntru, printr-un joc dublu în afară. Pe lângă gingășiile adresate fățarnic Paulinei Laub, Rosine mai joacă și un aparté pentru spectatori, spumegând cuvântul „canalie" de nenumărate ori. Își închipuie că altfel n-am înțelege mânia conținută a Rosinei. Tot în această scenă, deși în text Paulina îi vorbește mai întâi de Saint-Vast, în interpretarea d-nei Voiculescu, Rosine rostește ea cea dintîi numele amantului perfid.

Într-o mare scenă dintre Rosine și Boudier, avem aproape cu totul altceva decât ceva ce e în textul

dramaturgului nostru. În locul unui dialog strâns, care ar fi putut face pe Rosine să înțeleagă adevărata natură psihologică a lui Poliche. Rosina d-nei Voiculescu vorbește tot timpul singură, furioasă și volubilă. Nici o vorbă a bietului Boudier nu se distinge... Peste toate explicațiile lui cade violenta apostrofă de: „Canalia! Canalia!" a unei Rosine pasionate și nervoase, pe care n-o prevăzuse Bataille, nici Cécile Sorel, interpreta rolului din Comedia Franceză...

Pe calea amănuntelor s-ar putea merge și mai departe. Astfel, cu actul al treilea de la Fontainebleau, Bataille ne arată pe Rosine „cufundându-se într-un fotoliu din care nu se mișcă" – o Rosină calmă și picurând de urâtul vieții în doi la țară. Rosina d-nei Voiculescu stă culcată jos pe o blană de urs alb, făcând mișcări grațioase și plastice. E un amănunt ce vorbește îndeajuns... Ne arată, îndeosebi, libertatea pe care artiștii noștri cei mai buni și-o iau cu lucrările dramatice și puținul lor respect față de viziunea autorului.

(„Rampa nouă ilustrată", nr. 180, 9 martie 1916)

Debutul meu... în teatru

Această revistă mă cercetează asupra... debutului meu în teatru! Nu e vorba nici de critica dramatică, pe care am făcut-o câțiva ani la „*Flacăra*" de dinainte de război; nici de volumul de *Istorie a literaturii dramatice române* care lipsește din *Istoria* mea în șase volume, ci de debutul meu ca scriitor de teatru.

Acum vreo douăzeci și cinci de ani, am publicat la editura „Flacăra" un volum de *Scenete și fantezii*, adică de literatură dialogată, ce indica încă de pe atunci nevoia exprimării dialogice; de altfel, chiar și înainte, în primele volume de *Critice*, se găsesc articole dialogate; cuprinsul unor cărți apărute sau al unor probleme literare, personagii sintetice în genul celor ale lui La Bruyère, reprezentând diferite atitudini spirituale bine precizate – atitudinea principal negativă, atitudinea afirmativă și atitudinea conciliantă – Glykion, Picrophonios și Agathon – porneau discuții estetice, constituind, astfel, un mic teatru ideologic și critic, în care stăruia aceeași nevoie a expresiei dramatice. Dacă nu mă scoboram pe scenă, aduceam dialectica scenei în critică.

Evocând aceste urme de elemente dramatice din activitatea mea critică, eram să uit că, imediat după prima mea manifestare critică, adică după apariția celor două volume de *Pași pe nisip*, aproape simultan, am tipărit o piesă *De peste prag*, în trei acte. N-aș putea afirma nimic despre ea, deoarece au trecut de atunci treizeci de ani fără s-o fi recitit. Știu că era o dramă psihologică, sumbră, pentru că eu însumi eram sumbru, cu pretenții literare, de atmosfera nordică și prin urmare cu certe influențe ibseniene. N-am prezentat-o nici unui teatru, ci am publicat-o de-a dreptul. Puțina critică a timpului (Chendi, Gorun, etc) a înregistrat-o favorabil; dl. Iorga a atacat-o, cum era și firesc, întrucât pornisem de pe atunci lupta împotriva literaturii sămănătoriste. Am oferit-o, se pare, și lui Maiorescu. Nu mică mi-a fost mirarea citind acum câțiva ani un articol asupra adnotațiilor făcute de marele critic pe marginea câtorva cărți ale lui ajunse azi în posesiunea Bibliotecii Universității. Aceste adnotații, firește cu restricțiuni, m-au măgulit; drama întreținuse până la urmă interesul criticului și-i atâțase spiritul polemic...

Tot în acea epocă a tinereții, am mai scris un act *Cine era?*, compus într-o vară la Agapia, din incitații pur sentimentale. Cum pe atunci colaboram la

„Convorbiri critice", întorcându-mă la București, toamna, l-am citit într-un cerc de prieteni (M. Dragomirescu, Cincinat Pavelescu, Em. Gârleanu, D. Nanu, etc.) în sala de lectură a Hotelului Splendid. D-lui M. Dragomirescu nu i-a prea plăcut. Farmecul actului stătea în echivocul finalului: un soț implicat, fără motiv de altfel, într-o afacere judiciară, nu vrea să-și dovedească alibiul din pricină că în noaptea crimei nu dormise de fapt acasă; alibiul i-l aduce totuși un vecin, care-l văzuse intrând în iatacul său. De aici perplexitatea soțului; în aceeași noapte, el fusese înlocuit la dânsul de altul. Cortina cade pe nedumerirea lui și a publicului: cine era atunci?... DI. Mihail Dragomirescu îmi cerea să mai adaog două acte pentru a lămuri spectactorilor cine fusese, în adevăr, omul care-i luase locul în atribuțiunile conjugale. Mi-am dat seama că n-a înțeles nimic din problematica actului meu. Spirit didactic și logic, d-sa voia să rezolv identitatea amantului și să-i produc actele stării civile în fata publicului, pe care impresionismul meu se mulțumea cu o simplă indicație... Am publicat actul în „Luceafărul" din Sibiu, iar „Convorbirilor critice" le-am dat, în schimb, niște scenete sub titlul *Așa e la vilegiatură*, modeste dialoguri estivale. Care nu mi-a fost însă mirarea, citindu-mi, două luni după aceea, la Paris, unde mă aflam, scenetele însoțite de cele mai elogioase comentarii ale criticului; se pare că scrisesem fără să știu o capodoperă, adevărată comedie de salon, ce lăsa în urmă *Cometa* lui D. Anghel și Șt. O. Iosif, etc. Deși își deviase balanțele în favoarea mea, am conceput de pe atunci o sumbră îndoială asupra imparțialității criticii științifice.

Actul l-am prezentat lui Pompiliu Eliade, cu care eram prieten: doctori amândoi în litere de la Sorbona, aveam tot dreptul să ne îndoim reciproc de aptitudinile noastre dramatice. Cum am plecat iarăși la Paris, n-am mai avut nici un răspuns de la dânsul; în lipsă, totuși, și fără inițiativa mea, actul a fost jucat la Craiova de Em. Gârleanu de vreo cinci-șase ori, cu Ion Morțun, ca interperet principal. Se pare că a avut succes; cel puțin așa mă asigura Gârleanu. Dar Gârleanu era un bun camarad și un meridional autentic...

Și atât. De atunci n-am mai făcut încercări dramatice. Mi-am îndreptat activitatea spre alte domenii. N-am mai revenit, poate și din faptul că e mult mai greu să joci o piesă decât s-o scrii; forțele autorilor noștri dramatici se cheltuiesc mai mult în stăruință, așteptări și enervări, decât la birou în fața sfintei foi de hârtie albă...

(„Scena și ecranul", nr. 2/18 ian. 1936)

De ce n-am scris cronică dramatică

(Fragmente)

[...] N-am putut niciodată scrie decât cu iluzia duratei, a eternității chiar, de a cărei zădărnicie îmi dădeam seama mai pe urmă, dar pe care am cultivat-o, totuși, știind-o creatoare. Am pus, astfel, în actul scrisului o solemnitate și l-am învestit cu virtuți imaginare de veșnicie; oricât de absurdă, atitudinea nu putea decât intensifica încordarea și ridica nivelul scrisului. Chiar în articole ocazionale, porneam de la convingerea că fiecare rând e destinat duratei și mă trudeam, deci, să-l fac vrednic de destinul lui; opinteam banalitatea pe scripetele literaturii; rândul nu avea să rămână în foaia uitată a ziarului, ci,

piatră prețioasă scăpată un moment în noroi, urma să fie culeasă, curățată și așezată pe catifeaua micului ei catafalc de eternitate. Dintr-un astfel de sentiment, mai mult larvat de altfel, am adunat în volume numeroase articole ce nu meritau cinstea culegerii. El a determinat, mai ales în începuturile activității mele și o atitudine antiintelectualistă.

Elementul intelectual, fie el în ordinea ideilor generale, fie în ordinea considerațiilor tehnice, fiind ceva schimbător, evoluabil, caduc, n-am văzut într-însul un pilon destul de rezistent pentru a te putea răzima și a înfrunta timpul; în vederea duratei, am căutat să-l înlătur, deci, pe cât se putea, din jocul dialecticii critice. Judecățile nu conțin într-însele o stabilitate; ele se schimbă o dată cu evoluția gustului; a fi categoric în afirmație sau în negație înseamnă, așadar, a lua o poziție riscată față de posteritate; dacă interesul pentru o carte dispare, cu atât mai mult va dispărea interesul pentru un articol consacrat acelei cărți, bazat numai pe analiză tehnică și judecată de valoare, rămase în afara actualității sau, în orice caz, ieșită din unghiul estetic al unei noi generații de cititori... Instinctiv, am luat, așadar, o atitudine neutră față de ceea ce mi se părea caduc. Iată cum am ajuns, involuntar, la concepția sau, mai bine zis, la realizarea unei critici artistice independentă de obiectul criticat, creatoare de valori estetice proprii – critica celei de-a zecea Muză, invocată încă de pe acum treizeci și cinci de ani. Ea pleca, firește, de la un obiect, de la o operă de artă, pe care se străduia să o situeze în poziția ei adevărată, dar accentul principal nu cădea atât asupra acestei situări prin analize și dialectică, ci asupra suprapunerii de creație estetică – de natură critică – peste opera în discuție. Nu se insista atât asupra valorii ei în sine, contestabile și evoluabile, ci asupra repercuției ei în sensibilitatea criticului devenit, astfel, obiectul propriului său studiu, în senzațiile, în emoțiile lui față de o operă de artă. Chiar dacă această operă de artă se va dovedi mai târziu mai puțin viabilă sau atitudinea adoptată greșită, critica nu urmează destinul operei studiate, ci își taie singură un destin propriu, prin meritul său de expresie. Primele mele volume (mai ales I, II din ediția Socec, 1909) trădează vizibil această tendință de a preface critica în artă; fiecare articol încearcă să realizeze o formulă originală, cu o punere în scenă specială, dialog, fantezie, motive decorative, ca și cum el ar fi o operă de artă, în sine, nu o anexă critică a adevăratei opere. Aceste volume trebuie, așadar, judecate sub raportul creației și nu al puterii de pătrundere critică; ele reprezintă o luptă împotriva timpului, a caducității, o voință de afirmare proprie, cu mijloace exclusiv artistice; redus la minim, chiar și elementul critic nu se exprimă categoric, ci alternant, înregistrând și afirmațiile și negațiile, în nuanțe, fără a apăsa balanța într-o parte, tot din pricina convingerii relativității valorilor estetice, joc de basculă distractiv și puțin compromițător față de posteritate.

Nu scriu aceste rânduri pentru a apăra o poziție de mult depășită, ci numai pentru a o defini, azi, când o pot face cu mai multă perspectivă; acum treizeci de ani procedeul pornea mai mult din instinct, sau abia se schița teoretic.

*

Călăuzit de semnul acestei conștiințe, se înțelege de ce multă vreme m-am ferit de a face cronică dramatică la ziare sau la reviste. Ea conține toate elementele vremelniciei, caducității, impunându-i criticului mai întâi subiectul. În literatură, a scrie despre o carte nu constituie o obligație; scrii numai despre ce-ți convine; prin caracterul ei spectacular, social, o piesă de teatru, ca și o

expoziție, un concert intră în categoria exhibițiilor sociale ce trebuie înregistrată de efemeridă, oricare le-ar fi valoarea. Ea te silește, așadar, să te ocupi forțat de ceea ce nu merită nici o atenție, și, în afară de elementul literar, să disece și elementul realizării scenice, să te ocupi de actori, de joc, de plastică, pulbere ce dispare fără urmă, dincolo de reprezentație. Cronica dramatică nu răspundea, așadar, instinctului meu de „eternitate"; nimic durabil nu se poate face decât cu material durabil, adică cu opere de o valabilitate certă; chiar și în lipsa lor, criticul alege opere în jurul cărora își poate pune în evidență propria-i subiectivitate, propria-i fantezie creatoare. Iată pentru ce, după ce m-am ținut la o parte, de presă în genere, unde subiectul e impus de evenimente, tot așa și de cronica dramatică, din aproximativ aceleași motive. Și bine am făcut; instinctul era sigur. Puțin înaintea celui dintâi război mondial – căci noi vom duce cu noi povara de a fi trăit două războaie mondiale – am primit totuși să fac cronica dramatică la „Flacăra", în condiții speciale, la bunul meu plac. Ca să scap de mediocritatea subiectelor, mi-am luat libertatea de a nu vorbi decât de anumite piese alese; piesele erau însă atât de uniform mediocre, încât n-am putut scăpa de invazia lor, cum nu poți scăpa într-o baltă mâloasă de asaltul multiplu al lipitoarelor; mă învârteam deci, pe loc într-o serie inextricabilă de vodeviluri franțuzești, ce-mi îngăduiau doar o atitudine generală de respingere împotriva genului; împlineam cu alte cuvinte, rolul de cenzură, pe care îl împlinise cu vreo două decenii înainte Catulle Mendès la „Le Journal". Uneori făceam o critică principială, fără să mai expun subiectul piesei: o indicație ușor ironică dintr-una din cronici – „cât despre subiect îl puteți afla din cronicele maiștrilor Em. D. Fagure și Emil Nicolau" – mi-a atras dușmănii memorabile. Un an de zile sub diverse pseudonime Kix, Wax, Stop, etc. dl. Emil D. Fagure m-a acoperit în „Adevărul" de verva ironiei sale în notițe umoristice. Pe Emil Nicolau cititorii l-au uitat poate cu totul; era una din acele formidabile mediocrități, comune, de altfel, tuturor epocilor; prin cronici mediocre ajungea să-și impună la Național piese și mai mediocre. Despre una dintr-însele poate își mai aduc aminte câțiva contemporani: era o fioroasă melodramă intitulată *Fiul ei*, poreclită de unii: *Mama ei!* De a doua zi m-am trezit insultat la ziarul lui sub forma unei știri în care se afirma, nici mai mult nici mai puțin, în ton serios și compătimitor, că am înnebunit... Alte notițe au urmat succesiv, interpelând autoritățile de ce mă lasă în libertate și nu mă închid la balamuc ca primejdios ordinii publice. Omul în relațiile zilnice era blând, politicos, onctuos și târâtor; atins puțin de coadă, șuera altfel cu limba lui trisulcă. Iată singurele ramuri de finic ce am ales de pe urma activității mele de cronicar dramatic. Bunăvoința nu mi-a lipsit totuși; am înlăturat, de pildă, din cronicele mele elementul spectacular, ocolind să vorbesc despre actori și de jocul lor, elemente cu desăvârșire fragile, caduce, fără „a doua zi". Toate libertățile luate s-au dovedit însă zadarnice; dintr-un vraf de cronici ce ar face la un loc două volume compacte, abia de am cules câteva articole despre piese originale și câteva fantezii satirice pentru a le integra în opera mea critică. Pornind din instinctul și din principiul că orice rând își poartă în el destinul volumului – și, de fapt, tot ce am scris în „Sburătorul", de pildă, a fost strâns de pe drumuri în volum – numai critica dramatică s-a soldat deficitar, rămânând încă un sfert de veac în sertar – sau după cum s-ar spune în limbaj profesional: *laissée pour compte*. Iată ce „afaceri" proaste am făcut cu cronica dramatică.

(„Almanahul teatrului românesc", 1943)

Angelina ROȘCA

ESEU

Estetica vahtangoviană și posibilitățile unei noi sinteze

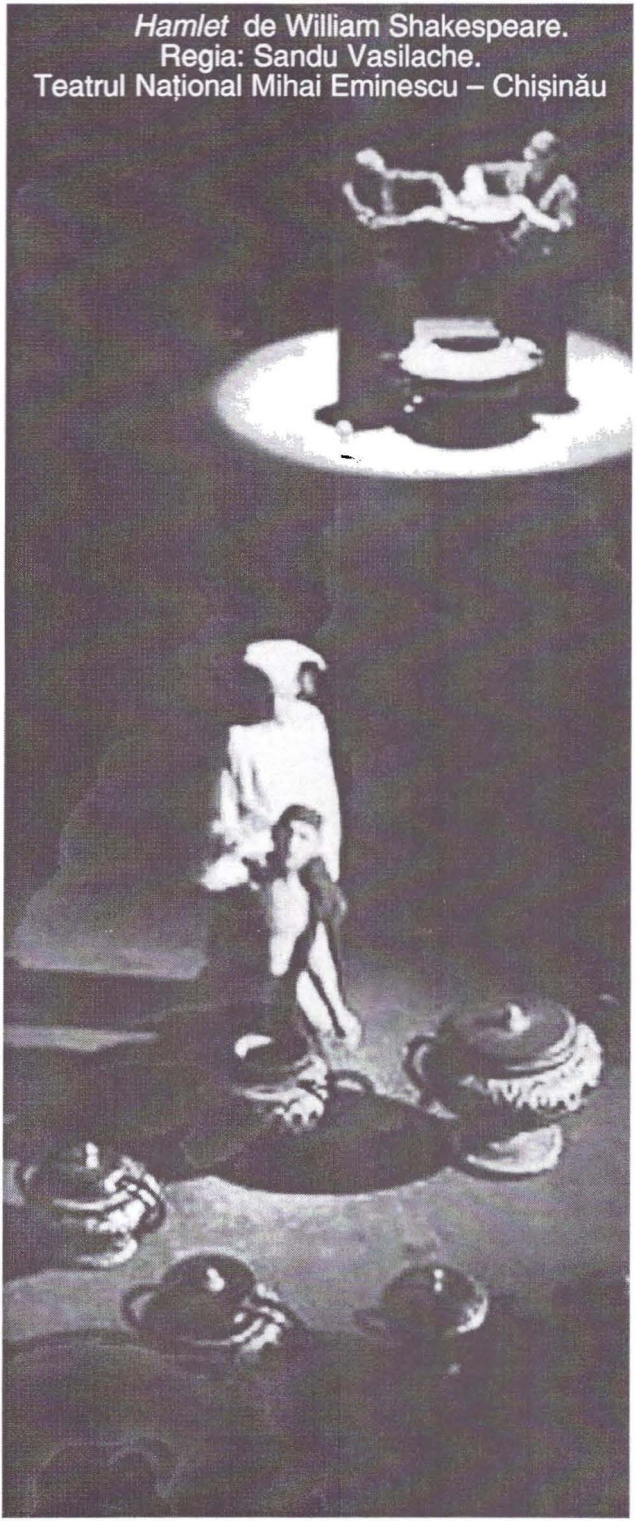
În 1989, publicul recepționează la Teatrul Luceafărul din Chișinău, mesajul-busolă care, din seara vizionării spectacolului *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett, îi dă existenței lui un sens precis – arta disidenței, a contestației. *Așteptându-l pe Godot* este indiscutabil un spectacol cu rol de manifest, efectuând cotitura de la realismul căzut în „bâtovism" spre teatralitate. Regizorii Petru Vutcărău și Mihai Fusu recurg la o improvizație pe textul lui Beckett. Mai mult ca atât, eroii spectacolului parcă ar polemiza cu personajele beckettiene. *Estragon* (Petru Vutcărău) și *Vladimir* (Mihai Fusu) sunt niște rătăciți fără memorie, dar nicidecum cabotini jalnici și resemnați. Salvarea acestor suflete este în acțiune și nu în resemnare. Acolo unde discursurile se destramă și duc la epuizare, pantomima conduce spre reconstituirea unui trecut. Astfel, spectacolul ne invită la o cufundare în abisurile conștiinței unui neam. În timp ce locuitorii Basarabiei scriu cu alfabet chirilic, eroii spectacolului își amintesc chinuitor de un „*i*" pe care-l tot desenează în aer. Copacul desfrunzit din primul act, acoperit de frunze tricolore în actul doi, reprezintă două epoci istorice diferite. Deși teatrul absurdului anihilează timpul și spațiul, viitorul în spectacolul șciukiniștilor devine mai apropiat, iar spațiul, grație culorilor naționale, mai concret.

Suprafața întregului spectacol este întrețesută de așa-numitele *lazzio,* improvizații practicate de actorii Commediei dell'Arte și utilizate de teatrul vahtangovian. Cel mai de efect este *lazzio* cu pantoful care nu se lăsa încălțat. După cunoscutul asediu al Ministerului de Interne, în spectacol își fac loc improvizațiile cu rebeliunile de stradă. *Lucky* (A. Sochircă) se răzvrătește și intră în luptă, apărându-se cu scutul (valiza) și casca (oala de noapte). Și, pe viitor, evenimentele din viața socială provoacă grupul de creație la inventarea unor noi *lazzio*, dar în același gen al extravaganței politice.

Prin spectacolul șciukiniștilor se întrevede fața înălbită de clovn a lui Mihail Cehov, cu sprânceana desenată în formă de seceră, dar și modul acestuia de existență în *Revizorul.* Tinerii actori, machiați similar, joacă folosind pălării, valize, joacă folosindu-și mâinile, picioarele... În fine, joacă folosind orice, punând în valoare plastica teatrului convențional.

În 1991 (Teatrul „Eugen Ionescu"), cu „antipiesa" *Cântăreața cheală*, Petru Vutcărău își propune să facă „antiteatru", renunțând la interpretări greoaie, pretins psihologice, închistate în dogme. Cere actorilor un joc inspirat, antrenant, cu elemente de hiperbolă, orice apropiere de viață fiind, astfel, îndepărtată. Tentația regizorului este grotescul – procedeu artistic esențial de transformare a realității în spectacolele lui Vahtangov.

Caracterul clovnesc al spectacolului *Așteptându-l pe Godot* asigura o trecere lentă de la Beckett la Ionescu. Se știe doar că Ionescu prefera teatrul de păpuși, arta teatrului dramatic considerând-o falsă. Clovnul este eroul principal al teatrului ionescian. Imaginea acestuia, proiectată aproape în toate spectacolele lui Vutcărău, modelează unitatea operei. În plus, între Beckett, Ionescu și Vahtangov se stabilesc corespondențe organice pe același plan al marionetelor. Opririle



Hamlet de William Shakespeare.
Regia: Sandu Vasilache.
Teatrul Național Mihai Eminescu – Chișinău

nemotivate, intervențiile bruște, patima de a vorbi agitat determină comportarea personajelor din *Cântăreața chelă*, unde actorii evoluează ca niște marionete cu voci mecanice, seci și gesturi sacadate.

În alt spectacol montat de Vutcărău (*Iosif și amanta sa* de V. Butnaru, 1992), peste școala vahtangoviană se suprapun elemente disparate ale unei îndelungate tradiții de teatru rus. Spectacolul face să răsune ecoul experiențelor lui Meyerhold și Tairov în domeniul tradiționalismului si acmeismului, în special prin aspectul decorativ și exotic oriental, amintind baladele lui Bakst. Regizorul acorda o atenție deosebită *mizanscenei corpului*, gestului, obținând ca pozele actorilor să evoce frescele antice. Coordonatele influenței însă nu se găsesc doar în sfera teatrului rus. Le observăm și în cea a teatrului european, căci, exaltat de dramaturgia lui E. Ionesco, Vutcărău face, în definitiv, și din *Iosif*... un spectacol ionescian. Dar ionescian în parametrii modelului creat de Antonin Artaud, de care era impresionat celebrul dramaturg. Punctul comun al acestor doi titani ai teatrului este „acea parte din noi care trebuie zdruncinată prin mijloacele visului adus în scenă, ale circului". În *Iosif*..., spectacolul prevalează asupra textului, creându-se o acțiune care poate fi comentată chiar prin cuvintele lui Artaud: „niște umbre ce apar prin surprindere, o teatralitate cât mai variată, frumusețea magică a costumelor confecționate după modelele unor ritualuri, lumina fascinantă, sunetele captivante

ale vocilor [...], note muzicale separate, culoarea obiectelor, ritmul fizic al mișcărilor [...] demonstrarea obiectelor noi și neobișnuite, măști, imagini uriașe, schimbul neașteptat al luminilor, efecte de lumină care conferă senzația frigului, căldurii etc." Nu lipsesc strigătele și suspinele care, după Artaud, ajută la eliberarea instinctelor celor din sală. În trista noastră situație economică, spectacolul apare ca o plăcere pentru ochiul însetat de priveliști. În vederea obținerii teatralității variate, Vutcărău utilizează costumația impresionantă, machiajul cu rol de mască, recuzita exotică, toate acestea fiind trecute printr-un curcubeu de lumini. Existența în spectacol a nisipului și a apei face posibilă redarea fizică a setei în pustiu, aducând totodată ideea patimii și potolirii acesteia. Decorul, sugerând un cântar uriaș, impune spectatorul la căutarea unui echilibru între *ego* și *alter ego* pe plan interior, iar pe planul exterior – al echilibrului în relațiile omului cu semenii și cu natura. Stabilirea echilibrului se cere cu atât mai rapid, cu cât mai bine îți dai seama că toate sunt șubrede și trecătoare, ca acele urme pe nisip care sunt nivelate de *Moses* (Boris Cremene).

Punându-le în fața textul lui Anton Cehov, Mihai Fusu cere actorilor mai puțină epatare si mai multă convingere. Și cum Fusu s-a solidarizat cu *Treplev* (actorul Andrei Moșoi) în căutarea formelor noi ale unui alt teatru decât acela unde se bea ceai, se arată cum se poartă haina etc., *Pescărușul* lesne își face cuib în Teatrul „Eugen Ionescu" (1992), fără a se contamina de absurdul la care se ajunge atunci când ideea teatralizării textului de o altă factură este urmărită cu prea mare perseverență.

Mihai Fusu lasă ca teatralitatea *Pescărușului* (piesa e montată în 1992, la Teatrul „Eugen Ionescu", în formula *teatru în teatru*) să izvorască din substanța scrisului dramatic. Aceasta, la vremea lui, intenționa s-o facă Vahtangov. „Visez – scria maestrul în notițele sale –, să montez *Pescărușul* teatral. Așa cum e la Cehov".

Evgheni Vahtangov insista asupra faptului că ambianța în care se desfășoară manifestarea artei dramatice trebuie să fie folosită, și nicidecum camuflată. Nici *Treplev* și nici Fusu nu sunt dispuși să-l contrazică. „Nici un fel de decor", – declara eroul lui Cehov, propunându-și să exploateze posibilitățile unui colțișor al naturii, în care va plasa doar o mică scenă și o cortină. Atmosfera spectacolului urmează să fie creată din răsăritul lunii, umbrele copacilor, vuietul vântului și susurul valurilor de pe lac... Exact același lucru îl face Mihai Fusu, exploatând posibilitățile actualului Palat al Republicii și aproape limitându-se la scena mică și la cortină. Aici atmosfera este creată din țăcănitul plăcut al pantofilor pe parchetul superb, din zăngănitul monedelor în buzunar, din sclipirea metalului cu care sunt garnisite scaunele sau al ramei de ochelari, din foșnetul stofei de costum, din aroma țigărilor fine...

Zbuciumul interior al lui *Treplev*, plastic redat de Andrei Moșoi, sugerând interpretarea expresivă a unui pianist, dar și zbaterea păsării rănite, rămâne pentru celelalte personaje neobservat. Ele sunt prea ocupate de propria persoană, ca să le mai ajungă timp și pentru acest tânăr neliniștit. *Nina* (Mihaela Strâmbeanu/Margareta Pantea) pur și simplu nu are răbdare să-i asculte declarațiile de dragoste, atunci când îl urmărește cu inima palpitând de emoție pe *Trigorin* (Andrei Sochircă). Iar *Arkadina* (Ala Menșikov) îi schimbă pansamentul cu o neglijență demonstrativă. Spectacolul se axează pe ideea forței ucigătoare a indiferenței, aceasta fiind materializată prin procedeele proprii spectacolelor lui Vahtangov, anume *gestul unic* și *partitura plastică unică*. Pe interpreți îi surprindem șezând picior peste picior pe scaunele simetric aliniate, fumând cu gesturi bine sincronizate, purtând aceeași

mască-machiaj. Personajele asistă la sinuciderea lui *Treplev* ca și cum ar privi un simplu și chiar dezgustător spectacol. Prima dată, indiferența lor ucide creatorul, iar a doua oară, omul.

Și iar Eugen Ionescu. Anul 1993. Dacă în *Așteptându-l pe Godot* se miza pe capacitatea actorului de a crea o realitate histrionică, în *Regele moare* contează capacitatea de a descoperi profunzimi. Și Petru Vutcărău o posedă. De remarcat însă că nici experiența lui *Estragon* n-a fost de neglijat, căci regele Bérenger guvernează niște păpuși: *Regina Maria* (E. Chioibaș), cu lacrimi în ochi și cu „iubitul meu" pe buze, făcută din bucle, dantele și funde; *Regina Margareta* (A. Mențikov), având vocea și mimica în armonie cu veșmintele-i negre și cu strălucirea rece a coroanei; *Guardul* (A. Sochircă)

Revizorul de Nikolai Gogol. Regia: Petru Vutcărău.Teatrul „Eugène Ionesco"

care, să vezi ciudățenie, se defectează tocmai atunci când trebuie să-și facă datoria... Și dacă actorii joacă în mijlocul publicului, solicitându-i participarea, n-o fac numai ca să nu-i lase în pace, că, vezi Doamne, așa-i la vahtangoviști, ci pentru a-i crea convingerea că sunt și ei, spectatorii, locuitorii unui regat-jucărie, destinat a nu fi luat în serios.

Plasați în cadrul unei convenții inteligibile, actorii joacă păpuși fără a fi artificiali, pentru că transpun în scenă, ca niciodată până atunci, îndemnul lui Vahtangov: „de a plânge și de a aduce sentimentele la rampă".

Am putea spune despre rolul interpretat de Petru Vutcărău ceea ce Vahtangov scria despre regele interpretat de M. Cehov în spectacolul *Henric al XIV-lea* de August Strindberg: „când furios, când tandru, când ambițios,

Scena din *A Saptea Kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinenco, Mihai Fusu.
Regia: Mihai Fusu. Centrul de Arte „Coliseum".

când modest, când revoltător, când supus, când genial și înțelept, când neputincios și debusolat. [...] Dumnezeul și iadul, focul și apa. Stăpânul și robul, țesut din contraste, constrâns de contrastele vieții și morții – regele se va autodistruge inevitabil. Și el moare." Ambii interpreți, în costum și machiaj simbolic, deși populează lumea abstractului, dezvăluie o polifonie interioară a sentimentelor prin acea exaltare emoțională pe care Vahtangov o pretindea actorilor, parcurgând calea de la împotrivire și răzvrătire spre reflecție și resemnare.

Automatele din piesele anterioare, cum se vede, se modifică spre omenesc în acest spectacol semnat de Petru Vutcărău și Mihai Fusu, făcând loc meditației asupra faptului că regele este om și că moartea îl pândește și pe el.

În 1994, punând în scenă *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri, Petru Vutcărău reunește într-o sinteză organică estetica teatrului vahtangovian, ionescian și caragialian.

Chirița, mereu „umflată în pene", se vrea o dublură a faimosului curcan ce-i împarte entuziasmul prin fâlfâitul aripilor atunci când cucoana își ia zborul spre noi orizonturi (negrul și roșul păsării parcă derivă din costumul spaniol al Chiriței conceput de T. Popescu). Picturile lui Goya (ideea scenografiei – Petru Vutcărău, D. Cosniscianu; realizare – A. Șchiopul) și celebra operă *Carmen* te fac să-ți amintești de un alt personaj demn de anturajul *Chiriței* interpretate de I. Chistol. E vorba de *Căpitanul spaniol* din *Commedia dell'Arte.* Acest brav militar, care se dă drept mare erou, mândru de blazonul și sabia pe care niciodată nu reușește s-o tragă din teacă, este ciomăgit de Arlecchino în doi timpi și trei mișcări. Iar Chirița, mândră, pardon, de... și mai ales de sânii statuari, arzând de ambiția de a se da drept baroană, dar pe care *Leonaș* o aduce în final la o condiție de-a dreptul jalnică, nu face altceva decât să repete destinul *Căpitanului.* Cum teatrul renascentist incita imaginația lui Vahtangov, „înnemuirea" *Chiritei* cu belicosul *Căpitan* constituie pentru cei de la Teatrul „Eugen Ionescu" o fericită modalitate de a se apropia de stilul marelui regizor, ea, bineînțeles, nefiind unica. Critica timpului ne păstrează imaginea spectacolului *Gadibu,* pus în scenă de Vahtangov, căruia îi sunt proprii „mutre hidoase ca din tablourile lui Goya", „denaturarea formei", „contraste de culori, duritatea desenului regizoral", „mișcarea-dans și ritmul sincopat". Iată că toate acestea nu lipsesc nici din *Chirița.*

Urmărim în spectacolul din Chișinău și unele citate regizorale din opera lui Vahtangov. Intenționând să monteze *Ospăț pe timp de ciumă* de Pușkin, regizorul rus își formulează viziunea în felul următor: „...într-o pânză enormă de culoare cenușie sunt făcute găuri; pânza acoperă masa si actorii: prin aceste găuri, actorii își scot mâinile și capetele. În felul acesta, se creează o uniformitate cenușie, legând participanții unii de alții (...). Economie maximă de mișcări. Fiece mișcare a capului – o altă mizanscenă ." Reflectând asupra procesului respectiv, Vahtangov s-a inspirat din *Balagancik* regizat de Meyerhold (scena misticilor), dându-i însă o cu totul altă semnificație. Vutcărău, la rândul său, prin splendida pantomimă a capetelor și mâinilor pe fundalul pânzei albe, aduce în scenă metafora unei „jivine hrăpărețe".

Dorința lui M. Fusu de a se descoperi prin intermediul esteticii vahtangoviene noi orizonturi teatrale își află împlinirea într-o viziune corespunzătoare școlii Craig–Appia și a ideilor ei de unitate subordonată scenografiei (*Macbett* de Ionescu, Teatrul „Luceafărul", 1994).

„O stâncă înaltă, aproape abruptă – își imaginează Gordon Craig locul acțiunii piesei shakespeariene *Macbeth* – și un nor greu, care înfășoară vârful ei. Un loc unde sigur trăiesc oameni duri, militanți, și viețuiesc fantomele. Până la urmă, această umezeală ce se prelinge pe stâncă o va distruge, până la urmă aceste fantome vor nimici oamenii." Deși Fusu montează un cu totul alt *Macbett,* citatul se potrivește grație viziunii similare, deoarece și aici spațiul bântuit de fantome este bine conturat, iar oamenii au aceeași soartă – de a le cădea pradă. Pe ambii regizori îi mai apropie tentația măștii și cea a actorului-manechin cu expresia veșniciei înțepenită în privire, precum și modalitatea de utiliza figuranții.

În studiul *Prezentarea artistică și mișcarea*, Gordon Craig își construiește imaginea pe verticală (stânca înaltă, iar mai sus – norul), pe când Mihai Fusu își construiește imaginea pe orizontală, scena Teatrului „Luceafărul", unde este invitat să monteze, fiind lumea oamenilor, iar în adâncul ei ascunzându-se fantomele. Acolo, în planul doi, ce se identifică cu *Infernul*, sunt redate scenele execuției, acolo e plasată *ghilotina*, teatrul de umbre, de acolo apar vrăjitoarele și, tot de acolo, la sfârșitul spectacolului, dau buzna în scenă fantomele cu măști de animale și păsări gata să-l strivească pe Macbett, ce zace la pământ zdrobit, lipsit de voință.

Decorul confecționat din pânză transmite factura și culoarea sa dominantă costumelor, în mod special celor ce aparțin vrăjitoarelor, acestea închegând partitura întregului spectacol. Cioara, ca simbol al haosului și morții aduse de război, este ghicită în toate metamorfozele vrăjitoarelor, fie prin stofa tăiată în panglici-pene, fie prin perucile ciufulite, fie prin sânii-ciocuri. Constituind un întreg cu jocul actorilor, scenografia îi ajută pe aceștia la crearea unor metafore plastice. La un moment dat, spre exemplu, Infernul, ca șarpele ce naște pui vii, sloboade o pânză-membrană sub care mișună niște ființe monstruoase. Mai întâi de membrană se eliberează o mână, un picior... Apoi, în ritmul muzicii, cuprinzând și niște țipete de pasăre, de membrană se desprind două ciori (L. Pogor, A. Gărăuș). Debarasându-se de pene, acestea se prefac în femei care, prin dansul seducător, îl ademenesc pe *Macbett* (Vlad Ciobanu), convingându-l de necesitatea omorului.

Reminescențele vahtangoviene se fac observate în dansul tragicomic al calicilor, acesta având adresă directă în opera regizorului rus, dar și în modalitatea laconică de a se exprima. Astfel, cu un număr restrâns de figuranți, Mihai Fusu creează impresia unui șir nesfârșit de oameni prin faptul că-i pune să traverseze în permanență scena. Figuranții abia-și ridică picioarele, de parcă ar frământa glodul. Merg... Merg... Înzestrându-i cu saci și spade, reușește, de fapt, să ne povestească despre întreaga omenire cu diversele ei preocupări, ba mânând roata istoriei, ba mânați de aceasta.

În toamna anului 1994, după cum am mai spus, Mihai Fusu se reîntoarce în teatrul unde și-a început cariera, de data aceasta în calitate de director artistic. Și cum regizorul găsește aici o trupă mixtă, cu actori veniți din diferite școli teatrale, începe să-i unească prin a le făuri acea stare de improvizație absolut necesară pentru a pune în valoare tezaurul vahtangovian. Tocmai de aceea el optează pentru un spectacol ce nu se bazează pe textul scris *a priori,* urmărind ca acesta să se nască pe parcursul repetițiilor (experiență unică în acest spațiu!). Actorii sunt puși în situația dificilă când, ca rezultat al colaborării nemijlocite cu regizorul Mihai Fusu și dramaturgul Constantin Cheianu, se văd nevoiți să improvizeze acțiunea dar și veșmântul lingvistic al viitoarei

reprezentației. Ceea ce le ușurează întrucâtva sarcina este faptul că interpreții relevă în spectacolul *Noi* propria condiție.

Inițial. luceferiștii vedeau viitoarea operă în genul lui Piscator. Se prevedea respectarea principiului documentarismului (cadre video de la procesul Ilașcu, informații din presă, mărturisiri ale participanților la războiul din Transnistria), adus în scenă prin intermediul colajului moștenit de la dadaiști. Pe parcurs, însă, creatorii au renunțat la toate acestea. Spectacolul a evoluat spre o sinteză artistică, îmbinând tehnicile teatrului vahtangovian, cel epic și cel expresionist, ultimul provocat de războiul din Transnistria. Și dacă nu s-a ajuns la o vigoare artistică, nu este pentru că elementele combinate în sinteză sunt incompatibile, ci pentru că sunt incomplet realizate. Șciukiniștii mărturisesc că, în cazul punerii în scenă a pieselor scrise de Ionescu și Beckett, tradiția vahtangoviană îi ajută să amplifice absurdul. În *Noi,* însă, această tradiție facilitează apropierea de stilul teatrului epic, deoarece Vahtangov și Brecht se interferează admirabil în ceea ce privește atmosfera de bâlci, detașarea de chipul reprezentat și atitudinea ironică față de acesta.

Astfel, prin spectacolul *Noi* de Constantin Cheianu se încearcă aplicarea unei noi forme scenice în procesul artistic autohton – teatrul politic. Practic, subiectul scenariului îl dictează însăși istoria noastră prin care eroul principal rătăcește, ca și Iosif K., prin procesul inventat de Franz Kafka.

Orice popor, susțin creatorii spectacolului, trece prin experiența evenimentelor turbulente, un popor liber depășește conștient aceste momente istorice, astfel marcând niște repere, niște piloni ai conștiinței sale. Un popor neliber, cum este al nostru, trece prin ele inconștient, transformându-se, de fapt, în robul acestora. Scopul reprezentației era acela de a-l face pe spectator să conștientizeze experiența înmagazinată în subconștient și care, oricum, lasă urme pe individualitatea acestui popor. Luceferiștiii și-au propus, deci, o psihoterapie, al cărei instrument principal este emoția. Astfel, a apărut ceva nou vizavi de ceea ce au practicat personalitățile marcante ale teatrului politic. Piscator vorbea cu publicul ca un agitator. Brecht, apelând la rațiunea spectacolului, avea tendința de a-l îndruma. Iar Fusu bombardează subconștientul cu emoții.

Spectacolul *Noi*, având denumirea scurtă, energică, la fel ca o împușcătură sau ca un strigăt, îl ajută pe spectator, obligându-l să-și redobândească virtutea spirituală. În momentul în care acesta se găsește într-o totală anemie politică, se resimte necesitatea acționării asupra conștiinței și memoriei afective prin mijloace artistice violente. Se pare că doar în felul acesta poate fi îndeplinită condiția vahtangoviană a recepționării active. În construcția din centrul scenei, care este și gard, și armă și ce vrei (scenografia N. Andronache), descoperim polivalența detaliului, teoretic analizată de Wagner și pe larg utilizată în teatrul epic. Atunci când luminile puternice ale construcției respective țintesc în spectatori, efectul care este distinct convențional, supunându-se legii conversiunii, se transformă în opusul său, furnizând echivalentul unui bombardament real. Aceleiași legi i se supune atmosfera scenei axate pe bancul „Ce să-i faci?". Partitura imaginativă transformă hazul bancului în tragism acut. Întunericul conștiinței înfășoară țăranul (G. Pârlea) și țăranca (T. Saenco), reprezentanții unei națiuni a cărei existență e la fel de șubredă ca și luminița din geamul pe care interpreții îl țin în mâini.

Cel care vine să îmbogățească în continuare registrul vahtangovian în acest spațiu teatral este Sandu Vasilache. De la profesorul său de regie, Vasilache preia într-un fel anumit și estetica teatrului meyerholdian, de care Ilie Todorov se arată

afectat. Pe ambii regizori basarabeni îi apropie de marele predecesor ideile cu privire la raporturile dintre muzică și forma dramatică. Principiul meyerholdian al organizării muzicale a acțiunii îl îndeamnă pe Vasilache să facă din *Amadeus* (pe afiș, întâmplător mai figurează numele lui P. Shaffer și D. Weiss) o reprezentație prin excelență de muzică și plastică. Cândva, criticul A. Benua a găsit pentru cronica la spectacolul *Don Juan,* realizat de V. Meyerhold, titlul *Baletul de la Alexandrinka.* Cronica la spectacolul basarabean (Teatrul Național, 1994), Benua ar fi putut s-o intituleze *Baletul de la Teatrul Național* , având chiar mai multe motive. Iar în spectacolul *Steaua fără nume* (Teatrul Național, 1995), Vasilache face din savurosul text al lui Mihail Sebastian un *musical.* În felul acesta, textul dramatic nu este pentru un regizor decât libretul unei producții în esență nonverbale.

Urmărind căutările în domeniul teatralității pe parcursul ultimului deceniu, am mai avea de remarcat că aproape nu s-a atins dimensiunea filosofică a celui mai filosofic regizor, cum este numit Vahtangov. Cu titlul de relativă excepție, pot fi indicate cele două versiuni scenice ale piesei shakespeariene *Hamlet* (S. Vasilache la Teatrul Național și M. Fusu la Teatrul Luceafărul) și, poate, spectacolul *Don Juan* de B. Vitse, realizat de M. Fusu la Teatrul Luceafărul. Montările cu *Hamlet,* în general foarte diferite, au, totuși, un punct comun în intercalarea planului real cu cel ireal, a lumii celor vii cu lumea celor morți.

Vasilache își compune spectacolul cu ajutorul gesturilor, ritmurilor, al unui limbaj teatral inventat pentru propriile cerințe, efectuând intervenții energice în textul autorului.

O deosebită importanță în modificarea structurii imaginare a piesei le revine scenelor din copilăria lui *Hamlet* (N. Zubcu), unde îl surprindem uluit de părinții ce se iubesc reciproc (S. Luca, I. Chistol) și unde se hârjonește cu *Yorik* (A. Durbală). Cel din urmă îi întrerupe uneori râsul zglobiu, pentru a-i spulbera în fața ochilor un pumn de cenușă și pentru a-i transmite înțelepciunea. De altfel, monologul cu flautul, ca și celebrul „a fi sau a nu fi", apar ca o reluare a ceea ce auziserăm din gura bufonului. Copilăria e redată le fel de idilic ca și lumea celor plecați din viață, între amintiri și moarte punându-se, într-un fel, semnul egalității.

Nostalgia copilăriei, dorința de a-și vedea tatăl sunt mobilurile psihologice care îl determină pe *Hamlet* să facă un pas periculos *dincolo.* Cum este vorba de a simboliza o teamă eternă, imaginația nu dă înapoi în fața a ceea ce poate fi fascinant în rolul unui erou care-i cedează tatălui, prin respirație, o parte din propriul suflet, pentru a-i putea auzi glasul. La sfârșitul spectacolului, tatăl revine printre cei vii ca să-i înapoieze fiului rănit și stors de vigoare acea părticică de suflet, ajutându-l, astfel, să-și spună ultimele cuvinte. S-a discutat mult și cu pasiune în legătură cu faptul ce semnifică aceste cuvinte: „Dincolo-i tăcerea". Existențialiștii susțin că, doar cu o clipă înainte de moarte, Hamlet întredeschide cortina existenței umane, reușind să pătrundă în esența adevărului inexprimabil. *Hamlet-ul* lui Vasilache n-ar face altceva decât să constate ceea ce am descoperit și noi, cu mult înainte de sfârșitul lui, că dincolo-i tăcerea, în sensul că nimeni nu vorbește, dacă tăcerea însăși nu ar fi asociată cu liniștea sufletească pe care eroul și-a dorit-o atât de mult. Datoria de a-și răzbuna tatăl este principalul și poate singurul răspuns la întrebarea de a ști din ce cauză Hamlet părăsește acea lume care e plină de farmec pentru el. În *Hamlet* avem de-a face cu ceea ce „Vahtangov numește *realismul fantastic.* Este o ușă care ne deschide noi și enorme posibilități în domeniul creației teatrale".

Deși mai fidel textului shakespearian, M. Fusu inventează și el ceva personal. Lumea de dincolo e foarte prezentă în spectacol prin persoana regretatului rege, frate geamăn cu *Claudio* (ambele roluri sunt interpretate de actorul D. Fusu), Drept rezultat al asemănării flagrante, prințul niciodată nu e prea sigur pe care dintre ei îl are în față. Asta îl și împiedică să înfăptuiască răzbunarea. Când, în sfârșit, îndreaptă spada împotriva ucigașului, cade pradă unei confuzii, provocate de zâmbetul duios al lui Claudio, și, crezând că-l vede pe tatăl său, sfârșește prin a-și îmbrățișa dușmanul.

Spre marele regret, ultimele realizări ale regizorilor din cadrul atenției noastre ne aduc un sentiment de insatisfacție. Observăm cum, din spectacol în spectacol, se exploatează aceleași găselnițe și procedee, care, bineînțeles, nu pot fi adecvate oricărei situații dramatice. Efectul nu se produce atunci când regizorii se ambiționează să înghesuie într-o singură ecuație mai mulți autori dramatici de o factură individuală și irepetabilă. Asemenea spectacole ca *Frații Karamazov* după Dostoievski (Sandu Vasilache – Teatrul Național, 1997), *Revizorul* de Gogol (Petru Vutcărău – Teatrul „Eugen Ionescu", 1997), *Tartuffe* de Molière (Mihai Fusu – Teatrul Luceafărul, 1997), ar putea fi raportate la creația eminentului predecesor, dacă n-ar fi și întrucâtva elementare, lipsite de savoare.

S-a văzut deja că și în Teatrul Vahtangov din Moscova, dar și în afara acestuia, tradiția vahtangoviană se ofilea când era redusă la menținerea sau chiar restaurarea procedeelor vechi, altădată admirabile. Indiscutabil, preceptele de bază rămân intacte pentru discipolii ereditari, dar forma trebuie inventată din nou, așa cum o fac, de pildă, Iuri Liubimov sau Robert Sturua. Adevărat, noțiunea de „nou" este oarecum relativă, pentru că, după cum susține Gassner, „virtual, toate procedeele și metodele stilizării teatrale au fost încercate, astfel problema nu mai e aceea de a inventa convenții teatrale, ci de a le utiliza în chip organic, a le da sens".

O adevărată oază de sugestii regizorii noștri o pot descoperi în propriii lor actori, pe care deocamdată îi tratează ca pe niște simpli executori, refuzându-le o participare cu adevărat creativă. Reprezentativ, în acest sens, este cazul actorilor de la Teatrul Național, care, după absolvirea celebrelor școli din Moscova (MHAT, „B. Șciukin") și Tibilisi (Ș. Rustaveli), ani în șir își risipeau potențialul în scene de figurații, pentru că doar câțiva dintre ei se bucurau de distribuții avantajoase.

Suficiente idei le stau regizorilor la dispoziție și în reperele esențializate din arta realistă. A lăsa în afara căutărilor tezaurul realismului, făcându-se la nesfârșit asociații cu realismul de rutină, înseamnă a face un act necugetat. Indiscutabil, soluțiile salvatoare există nu doar în imediata apropiere de timp și de spațiu. Experiența lui Dullin și Copeau, care au știut să îmbine în arta lor elemente vahtangoviene, încercând de fiecare dată modele inedite de combinație, merită și ea să fie luată în considerație. Acum un deceniu, dorința firească de a schimba peisajul teatral a determinat opțiunea pentru estetica vahtangoviană până și a filiștrilor (Schopenhauer), adică a celor care în general nu au nimic cu oricare estetică. Aceștia s-au grăbit să-și însușească experiența personală a lui Vutcărău, Fusu, Vasilache cu un entuziasm amplificat, crezând că a umple până la refuz un spectacol cu tehnici împrumutate și accesorii exterioare (peruci extravagante, costume de avangardă, fețe înălbite, manechine, joc de practicabile) e semnul imaginației debordante. În felul acesta, a apărut o mișcare cu spectacole pseudo-vahtangoviene în avalanșă. Toate acestea converg, de fapt, spre ideea că, dacă adepții esteticii vahtangoviene nu vor înfăptui noi sinteze, mulțumindu-se să multiplice formulele spectacologice existente, se va perpetua la nesfârșit situația pe care încă nu am reușit s-o uităm – uniformitatea.

SPECTACOLE

Antoaneta IORDACHE

Imaginarul scenografiei de la „Bulandra"

Hiperrealismul lui Takeda, practicat cu celebrii homunculi, era și mai greu de suportat decât cel din scenele sângeroase ale spectacolului lui Darie. (Cu imaginea detaliilor crimei pe ecran, lumea s-a obișnuit: filmul horror e „admis" și are fani. Sigur, ecranul e un paravan, o barieră la emotivitatea excesivă a spectatorului.) Cred că, de altfel, e prima oară când un regizor de teatru încearcă, la noi, să *de-teatralizeze* – într-o poveste scenică încărcată de crime – *gestul*, pe muchia unde acțiunea în sine de a ucide și efectele imediate se suprapun elementarităților din realitate.

N-aș duce foarte departe, azi, comentariul privind starea de paradox în care funcționează montarea: pesemne, ca orice demers teatral hiperrealist.

Mi-aș pune, doar întrebarea dacă, prea dur sau mai ingurgitabil (după măsura, stomacul, gusturile fiecăruia), spectacolul reprezintă, în cariera lui Alexandru Darie, o experiență oarecare de stagiune, sau o lansare de program regizoral?

Marian RÂLEA și Cornel SCRIPCARU

Mi-aș pune întrebarea dacă numai inteligența îl scoate pe regizor la liman din labirintul acestei piese (mă rog, a scenarizării acesteia), din când în când foarte interesantă, dar „per total" zgomotos de ofertantă, alcătuită, se pare, cu frica să nu rămână ceva nespus.

Roma este o „junglă populată de bestii". Crima atrage crima, la nesfârșit, în toate timpurile. Crima și desfrâul sunt pereche, Shakespeare știa asta. E invocată masca lui Shakespeare, de Heiner Mûller, în text: ceea ce nu-i neapărat necesar. Dar nici nu strică, dacă stai să te gândești. Ca și Sodoma, ca și Gomora, Roma fumega crimă și preacurvie, până și în somnul imperial. Iar paturile nupțiale gâlgâiau de sânge. Aici, la Mûller, este *expusă* chiar toată dramaturgia lui Will cu împărați, unui singur caz: cel al lui Titus Andronicus. Celelalte personaje care comit, ori primesc (în revanșă) violență, cu întreg tributul ei sangvinolent, sunt un fel de reflexe în prismatica oglindă a lumii, rotită tot mai accelerat, până ce – țesut din fulgurațiile răzbunării – debreiatul ospăț roșu își întinde prelata peste limită, fără a mai face deosebire între aliați și dușmani. Ecuația aceasta auctorială – *toți sunt Titus* e, cumva dublată în text de: *toți sunt Hamlet*, deoarece se și filosofează pe îndelete aici. Două dintre figurile dramatice: *Naratorul* și *Clovnul* au îndatorirea preponderentă de vehicule-narativ-filosofice.

O cuvă, o arenă de lemn (și gradene pentru public) înrămează întâmplările. Simplitatea expresivă a cercului scenografic e, împreună cu brocartul, mătasea, pânzeturile pentru costume, purtătoare de forță, de finețe a montării. Foarte elaborată, curgerea fastuoasă a garderobei aduce cu ea arhitectura spațiului de referință. La modul imaginar, desigur. Locurile capătă identitate, de asemenea figurile,

traumele. Memorie culturală și ritm conțin – și eliberează, în scenă – costumele Mariei Miu. În abordarea lor scenografică, nu puține momente din spectacol sunt surprinzătoare, iar câteva impecabile.

Pojghița aurie a lumii (romane) se metamorfozează iute, sub un declic de lumină , devenind (când bestialitatea este deja coaptă) o arenă, o cuvă (un lighean uriaș) plin până la refuz de sângerare. Peste aceeași lustruită spoială, cu o pânză de un alb rece, îngust, se face drumul goților spre Roma...

Lavinia (Anca Androne), pângărita fiică a lui Titus și *Tamora* (Camelia Maxim), regina ridată de viciu (și de suferință) a goților, țin de capete șuvoiul răzbunării. Tensiunea surdă, neîndurătoare, a femeilor (susținută de ambele actrițe, deși nu la același diapazon) organizează taberele și, de fapt, valența interpretărilor feminine stă, pe lângă detaliul de personaj, în capacitatea de a motiva, credibil, conflictele grupurilor. În seara în care am văzut eu spectacolul, *Saturnius* (Romeo Pop), *Aaron* (Claudiu Stănescu), *Lucius* (Daniel Popa) și chiar *Clovnul* (Ion Cocieru) erau mai clar întipăriți pe canava decât *Titus Andronicus* (Cornel Scripcaru). Cât despre *Naratorul* aceleiași seri (rol lung cât seria de crime), cred că nu reușise să îmbrace corespunzător mantia – probabil regizorală – de salvare, în caz de discurs explicativ, haină ce îi conferă personajului puteri magice, împrumutate de la *Prospero*, sau de la *Carlos Castaneda*...

Teatrul „Bulandra" – Anatomie. Titus. Căderea Romei de Heiner Muller. Regia: Alexandru Darie. Scenografia: Maria Miu. Muzica: Adrian Enescu. Lighting designer: Alexandru Darie. Traducerea și adaptarea: Oana Turbatu și Răzvana Cernat. Cu: Dan Aștilean/Radu Amzulescu, Cornel Scripcaru, Marian Rălea, Romeo Pop, Șerban Pavlu, Camelia Maxim, Claudiu Stănescu, Daniel Popa, Marius Chivu, Rodica Lazăr, Radu Micu, Anca Androne, Marius Capotă, Adrian Ciobanu, Constantin Dită, Șerban Celea, Ion Cocieru, Gabriela Curpăn, Anamaria Marinca.

Fotografii de Sorin Radu

Constantin PARASCHIVESCU

Exegeză exemplară

Experimentul Iov, în adaptarea și versiunea scenică a lui Mihai Măniuțiu după Vechiul Testament, este mai mult decât un spectacol, o exegeză despre care ar trebui scris un eseu, nu o cronică. Având privilegiul de a o urmări, mă gândeam că ea se poate înscrie într-o filiație cu *Săptămâna luminată* de Mihail Săulescu de acum un deceniu, răscolitoare și cu o iradiere extraordinară în tragedia fiului sacrificat pentru izbăvire. Iar ca magie a viziunii, cu fascinația grotesc-poetică a mai recentului *Exact în același timp* de Gelu Naum. Ambele realizate la Cluj. Acum, la Sibiu, ne surprinde cu un demers mai presus de teatralitate, care concentrează esență dramatică în retorte simbolistice de multiple ecouri. Atât ineditul modului de vizionare, cât și multitudinea de semne, sugestii și intensitatea jocului, determină un alt fel de percepție, căreia, deși izolat fizic de ceea ce se întâmplă , nu i te poți sustrage unui sentiment de ceremonial. Sau, cum spunea cineva acolo, de pioasă rugăciune.

„Surpriza începe cu felul în care sunt plasați spectatorii. Reprezentația se desfășoară pe scenă, dar publicul ia loc în spatele unui perete circular pe câte un scaun, având în dreptul feței o deschizătură ca un dreptunghi prin care se uită (56 în total). Și privește într-o arenă închisă, fără ieșire, în care, pe un fel de rumeguș roșu-vânăt, țărână sângerie, și printre sumedenie de baloane, sunt tolănite abia vizibil șase dintre cele șapte personaje. Al șaptelea e *Îngerul lui Iov,* ființă micuță, ageră, cu un tub de oxigen în spate, unul mai subțire de cauciuc în gură și o vizetă pentru ochi, ca de

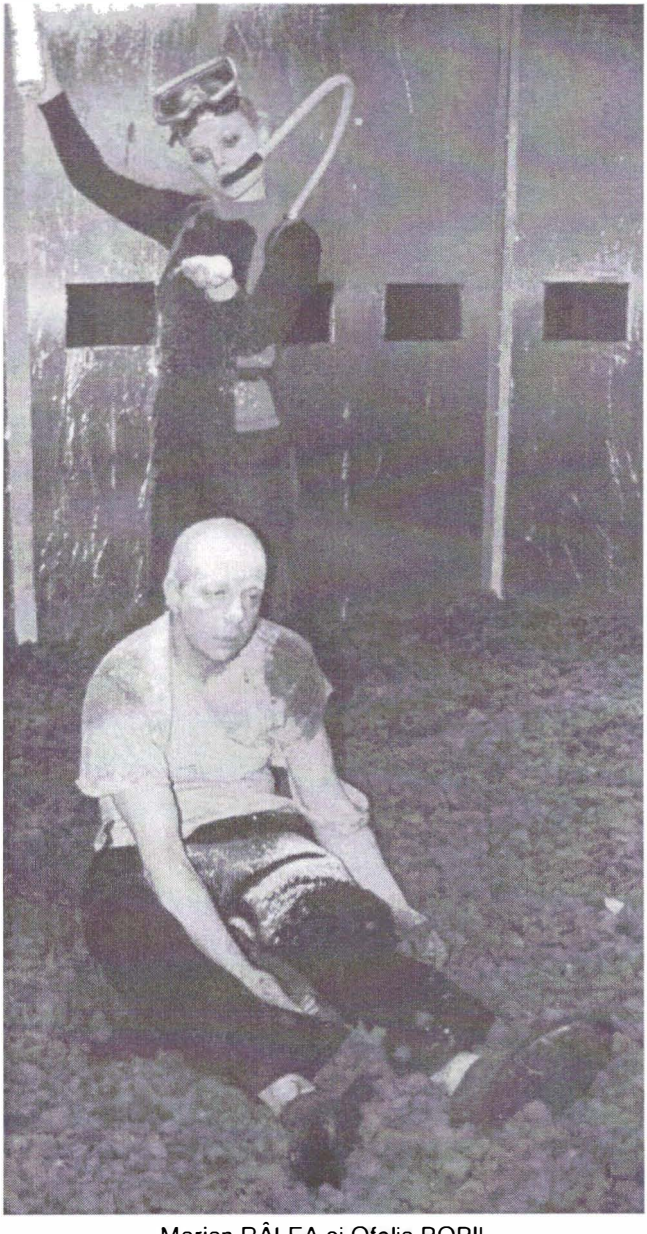
scafandru. Inutil să spun ce senzație se creează, apoi, văzând fiecare prin propria vizetă ochii și fețele semenilor care privesc dinspre partea cealaltă – atenți, curioși, mirați, intrigați, ca într-un prim-plan de televiziune care spune mai multe prin expresia feței decât a întregului. Și apoi, aceste vizete ale noastre și ale îngerului din arenă, ce ar vrea să însemne? Că suntem sub ape? Evident, nu. Doar că – simplist zicând – suntem într-un mediu unde nu se poate respira. Poate că asta să fie sugestia reală. Așa cum, dimpotrivă, omul, scos din aerul său obișnuit, nu mai poate respira și moare. Ceea ce-mi amintește de *Hamlet* și răspunsul lui la întrebarea lui *Polonius* „N-ai vrea să ieși din aerul acesta, alteță?": „Intrând în mormânt?"; aparent contrariantă, reacția e plauzibilă, cum constată însuși *Polonius:* „Într-adevăr, asta înseamnă să ieși din aerul acesta."

Arena e închisă, fără ieșire. Spațiul concentrațional, pe măsura vorbelor lui *Iov*: „Mi-a tăiat orice ieșire și nu pot trece". Inedit în sugestie plastică și ofertant în efecte (decoruri Cristian Rusu și Mihai Măniuțiu, luminile Mihai Părău). Experimentul e încercarea la care e supus *Iov* în urma înțelegerii dintre *Dumnezeu* și *Satana* care-i reproșa ocrotirea omului – „Dar ia întinde-Ți mâna și atinge-te de tot ce are, și sunt încredințat că Te va blestema în față." La învoirea Domnului, „numai asupra lui să nu întinzi mâna" și, cum *Iov* se tânguie, dar nu blestemă, *Satana* mai cere – „numai cruță-i viața". Jocul e, așadar, o demonstrație dramatică a efectelor supliciului asupra sufletului și cugetului lui *Iov*, care, în cea mai cruntă durere și deznădejde, își plânge soarta, ziua în care s-a născut, își strigă nevinovăția, ca suflet curat și fără prihană ce e, dar nici o clipă nu-și învinuiește Atotputernicul. Dimpotrivă, lamentația lui e efort de cunoaștere și înțelegere a unor rosturi cerești de nepătruns și de neînțeles cu puterea mărginită a omului. „Iată, eu sunt prea mic", zice el, dar atâta vreme cât voi avea suflet, și suflarea lui *Dumnezeu* va fi în nările mele." Am citat din *Biblie*, în reprezentație dialogurile înțelegerii din cer sunt relatate cu glas amplificat de grozăvie de *Înger,* care îl și trezește din letargie pe *Iov* și-l dirijează parcă în goana decăderii sale, ridică nevasta lui *Iov* care aleargă bezmetică și strigă nenorocirea ce i-a cuprins, sparge pe rând baloanele între care se tolăneau (avuția lui *Iov),* îi duce pe prietenii lui *Iov* lângă o latură a arenei, martori mai mult tăcuți, cu acordeoane pe piept, la patimile credinciosului. Totul, în prezența unui personaj distant, rece, fără reacție mult timp , un fel de dandy călare pe o șa de bicicletă, unduind lejer din pedale într-o parte și alta și luând imperturbabil, cu degete delicate, dintr-un castronel, câte o fărâmă de deliciu gastronomic. *Satana*?

Care ar fi motivația experimentului? O găsesc, parcă, într-o formulare mai veche de acum patru sute de ani a lui Montaigne: „Trebuie ca Dumnezeu să ne încerce inimoșia." Și care ar fi motivația demonstrației dramatice a lui Măniuțiu asupra experimentului *Iov?* O aflu, parcă, într-un comentariu mai din Secolul luminilor, când Voltaire punea în cauză mizeria condiției umane: „Știu că eu nu sunt nimic, știu că, din bezna nimicniciei mele, nu trebuie să pun întrebări Ființei ființelor; dar îmi este îngăduit, asemenea lui Iov, să înalț respectuoase plângeri din adâncul mizeriei mele". Respectuoase plângeri aduce astăzi, cred, tot omul și întreaga omenire pentru condiția sa tot mai vulnerabilă în mileniul tot mai perfecționat electronic, dar la limita nădejdii și a credinței. Câți mai putem spune „Domnul a dat, Domnul a luat, fie numele Domnului binecuvântat"? Poate că e sceptic și regizorul, dar ne-a dat o probă răscolitoare de cuget care nu ne poate lăsa imperturbabili și, în semnalele muzicale cu intonații ebraice, europene și balcanice, o sugestie care ne implică mai abitir. Vedem *în noi.*

Jocul – dacă poate fi numit așa – e o trăire la maximă intensitate tragică. Exemplară în general, excepțională în ceea ce-l privește pe *Iov*, Marian Râlea. Distribuindu-l în a doua montare consecutivă, după diversitatea histrionică din *Exact în același timp,* regizorul îi oferă interpretului șansa să evolueze pe struna cea mai

încordată emoțional, de suferința trupului care se zbate și se chircește într-o dezlănțuire pantomimică uluitoare (coordonată coregrafic de maestra Vava Ștefănescu), și de strigăt sfâșietor al cugetului de nevinovăție față de patimile îndurate dintr-o încercare divină, unde el e mai mult cobai. Chipul și expresia interpretului sunt o rană vie, vocea tremură halucinant în acute. Îl provoacă și-l secundează cu agilitate desăvârșită mesagerul *Domnului,* care controlează experimentul, *Îngerul lui Iov,* în făptura fragilă dar uimitor de energică a Ofeliei Popii, cu amendamentul că o parte dintre replici, și mai ales cele care reproduc spre final răspunsul lui *Dumnezeu,* nu se mai disting, din pricina volumului prea amplu al instalației sonore. O evoluție remarcabilă are Diana Văcaru Lazăr în izbucnirea de făptură hăituită de resentimente a *soției lui Iov.* Florin Coșuleț, Cătălin Pătru și Ovidiu Moț sunt cei trei prieteni ai lui *Iov*, *Elifaz*, *Bildad* și *Zofar*, martori dar și părtași la deznădejdea eroului, cărora regizorul le-a eliminat premeditat intervențiile, pentru a orienta drama spre esența ei de dialog mai profund cu divinitatea. Cel de pe șaua de bicicletă, spectator imperturbabil până spre final, când se agață insinuant de *Iov*, e Pali Vecsei, impresionant prin contrast cu alura lui subțiratică, elegantă, efeminată, care contrariază. O voce din off rostește în idiș pasaje din *Vechiul Testament*, subliniind dramatismul dilemei (David Ad-Bar).



Marian RÂLEA și Ofelia POPII

O exegeză scenică ce merită un eseu, pentru că sintetizează stilistic tendințe atât de originale ale expresiei artistice a lui Mihai Măniuțiu, iar teatrului „Radu Stanca" îi certifică orientarea salutară spre teatralitate modernă, după spectacolele de anvergură recentă ale lui Purcărete și Zholdak.

Teatrul „Radu Stanca" Sibiu – Experimentul Iov, **adaptarea și versiunea scenică după *Vechiul Testament* de Mihai Măniuțiu. Regia: Mihai Măniuțiu. Decorul: Cristian Rusu și Mihai Măniuțiu. Costume: Cristian Rusu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Distribuția: Marian Râlea, Diana Văcaru Lazăr, Ofelia Popii, Pali Vecsei, Florin Coșuleț, Cătălin Pătru, Ovidiu Moț, David Ad-Bar. Data premierei: 14 februarie 2003.**

Sorin CRIȘAN

Să mori ca Molière pe scenă

Anton TAUF

Jucând rolul lui Argan din *Bolnavul închipuit*, Molière nu a căutat doar să pună semnul ridicolului pe tagma medicală, ci și, într-o oarecare măsură, să-și nege propria suferință (tuberculoza care îl va și răpune după cea de-a patra reprezentație). Pe de altă parte, această piesă este oglinda unui secol în care găsim, în tratatul unui savant al vremii, concluzii ca aceasta: „*Sângele nu este o condiție a păstrării vieții*". Astfel, aversiunea lui Molière împotriva medicilor este cel puțin justificată, însă abordarea autorului depășește cadrul strict al subiectului și vizează atitudini și tare ale unui uman de ieri și de azi. Doctorii sunt cuprinși, în *Bolnavul închipuit*, într-o categorie a pedanților, protejându-se și admirându-se reciproc, astfel încât lumea ajunge a fi împărțită între cei care „guvernează" boala (adică medicii) și

cei suferinzi. Personajul central, *Argan,* străbate drumul de la ignoranță la cunoaștere (prefăcându-se mort va înțelege dragostea adevărată a fiicei sale și interesele meschine ale soției), însă forța implacabilă a societății îl va absorbi în rețeaua sa: în final, Argan este acceptat, printr-un ceremonial burlesc, în casta „docților": „*Vivat, vivat una suta vivat,/ Novus doctor qui tam bene cuventat!/ Una mie annis ghiftuitus fie/ Sanguis luare, moarte dare*".

Trebuie să o spunem de la bun început, spectacolul Teatrului Național din Cluj cu *Bolnavul închipuit* este, alături de *Hamlet*-ul lui Vlad Mugur, una dintre cele mai însemnate reprezentații din ultimii ani. Acum, avem de-a face cu un moment de maximă cotă interpretativă, fiindu-ne oferită măsura a ceea ce ne așteptăm a se întâmpla mai des pe binecunoscuta scenă transilvană.

Există trei paliere distincte ale reprezentației de care vorbim. Mai întâi, este vorba de o așezare în scenă fidelă textului original. Regizoarea Sanda Manu nu se pretează la ingerințe în textul piesei, având o disponibilitate excepțională de a găsi semne extratextuale care, alăturate dialogului, să dea naștere unui spectacol unitar, demonstrând totodată acele virtuți ale teatrului văzut ca artă sincretică (spectacolul este, așa cum și l-a dorit autorul, o comedie-balet, cu intermedii dansate și cântate în versuri; elementele de decor, așa cum putem numi patul imens din prima scenă, nu au doar funcție pur vizuală, ci chiar de pătrundere spre zone ale emblemei sau ale metaforei). În al doilea rând, este vorba de o pendulare fin sesizabilă între întâmplarea ca eveniment social (adică real) și derizoriul expresiei verbale, probată prin replici care fac parcă trimitere, peste timp, la Ionesco. În fine, cea de-a treia direcție regizorală urmărește traducerea maladiei, oricare ar fi aceasta (ipohondria, ea însăși poate fi numită boală!), ca retragere din fața vieții, ca proces (deloc comic, de această dată) de autoexil, de acceptare a unei însingurări în mulțime. Spectacolul semnat de Sanda Manu nu caută ineditul ori experimentul. Totul, dispunerea scenică, mișcarea actorilor, vocile etc. dovedesc ceea ce putem numi a fi *măsura*: o echilibrare a râsului și a tristeții dată de substratul amar al existenței. Iar ceea ce izbutește, mai mult decât o face textul, este potențarea unui nucleu dramatic, neafectat de pantomimă, de cânt, de dans.

Jocul actorilor este condus, pe de o parte, spre comicul gros, burlesc (*Béline*–Cristina Pardanschi, *Angélique*–Irina Wintze, *Toinette*–Vasilica Stamatin), pe de alta, spre un comic compozit, concentrat în *poze de caricatură*, în stereotipii rizibile, un comic ce dovedește o intelectualizare a actului scenic și a producției actoricești (*Domnul Diafoirus*–Cornel Răileanu și *Thomas Diafoirus*–Dorin Andone). Peste aceste posibile judecăți ale comicului se suprapune drama eroului principal. *Argan* (interpretat de Anton Tauf), obsedat de bolile sale, este adus pe scenă ca personaj dramatic. *Bolnavul închipuit* este mai mult decât o simplă comedie, exclamând prin *Argan* un tulburător „*memento mori*". Iar reprezentația Naționalului clujean este expresia a ceea ce, cândva, autorul piesei și-a dorit a reprezenta: un *teatru total*.

Teatrul Național Cluj – Bolnavul închipuit **de Molière. Regia: Sanda Manu. Decoruri: T.Th Ciupe. Costumele și recuzita: Adriana Grand. Compozitor: Dorina Crișan-Rusu. Coregrafia: Florin Fieroiu. Coloana sonoră: Alexandru Malschi – Studioul de Imprimări EUROMUSIC. Cu : Anton Tauf, Cristina Pardanschi, Melania Ursu, Irina Wintze, Adriana Băilescu, Carmen Culcer, Ovidiu Crișan, Cornel Răileanu, Dorin Andone, Emanuel Petran, Dan Chiorean, Dragoș Pop, Vasilica Stamatin, Stelian Roșian. Data premierei: 10 noiembrie 2002.**

Doina MODOLA

Lugojul, spațiul unei tradiționalități luminate

Oraș prosper economic, în ciuda scăderii considerabile a populației (la ultimul recensământ au fost înregistrați 35.000 de locuitori față de 55.000 câți număra înainte de 1989), cu o forță financiară pretutindeni simțită, grație unei municipalități preocupate de destinul celor care au ales-o, Lugojul este un oraș de puternică tradiție culturală, cu o remarcabilă conștiință de sine.

Casa de Cultură a Lugojului, având mai nou sediul în incinta Teatrului Municipal „Traian Grozăvescu", condusă cu deosebită dăruire și pricepere de directorul său, profesorul Nicolae Blidaru, ajutat de o echipă de doisprezece oameni destoinici, constituie așezământul care animă viața artistică a orașului, dându-i un profil inconfundabil. În cuprinsul ei, activează patru formații renumite, afirmate în timp în competiții naționale și internaționale. Ansamblul folcloric „Lugojana", cu taraf, echipă coregrafică, soliști instrumentiști și vocali, s-a impus prin turneele sale în toată lumea. Corul „Ion Vidu", foarte apreciat, alcătuit din profesori, angajați ai Operei din Timișoara și ai Filarmonicii de Stat din același oraș și, firește, din lugojeni, a fost acceptat, datorită competenței sale muzicale, să se profesionalizeze, dar n-a făcut acest pas, întrucât, obligat să se finanțeze din venituri extrabugetare, n-ar fi asigurat angajaților săi un statut cert și o remunerare constantă. În schimb, a primit numeroase distincții cu ocazia participărilor sale: la Montreux, în Țara Galilor, la Vatican, Londra, Veneția, Roma etc. Teatrul Municipal „Traian Grozăvescu", cu stagiune permanentă, montează cel puțin trei premiere pe an (una pentru copii), cu care asigură nu numai spectacolele Lugojului, ci și ale împrejurimilor, rulând și montările anterioare. Trupa sa constantă, alcătuită din economiști, avocați, ingineri, profesori, actori pensionari, și-a câștigat demult o binemeritată reputație, perfecționându-se de-a lungul deceniilor prin colaborarea cu regizori profesioniști și asigurându-și continuitatea generațiilor.

În fine, Clubul Iubitorilor Artei Lirice, înființat în 1994, condus de profesor dr. Dorin Păcurar, organizează serate muzicale, conferințe și spectacole de operă, iar din 1994 un concurs de tenori profesioniști, intitulat „Traian Grozăvescu", ajuns în 2002 la cea de-a patra ediție. Participările valoroase și juriul internațional de prestigiu care acordă distincțiile (anul acesta, Ioan Hollender, directorul Operei din Viena, Ionel Pantea, Grigore Constantinescu și alții s-au numărat printre jurați) garantează nivelul deosebit al acestei competiții.

Activitatea celor patru formații ale Casei de Cultură este asigurată de subvenția de 2,5 miliarde acordată anual de Primărie și Consiliul Municipal, care dau posibilitatea unei desfășurări optime manifestărilor. În fiecare an două dintre formații (ansamblul și corul, apoi teatrul și arta lirică) primesc subvenții suplimentare, din aceeași sursă, pentru concursuri, care au astfel o frecvență bienală. Ceea ce menține nu numai calitatea, ci și permanența unei vieți artistice valoroase și animate, precum și sentimentul respectului pentru cultură.

Casa de Cultură găzduiește permanent reuniuni literare, cenacluri, lansări de carte, expoziții, fiind un loc în care intelectualitatea Lugojului, prin excelență

activă și deschisă, poate să se manifeste. În același sens, turneele de spectacole, unele asigurate de fundația doamnei Simona Avram, întreține calitatea reprezentațiilor.

Fenomenul este demn de consemnat și încurajator într-o lume din ce în ce mai descumpănită, pentru că demonstrează pe viu efectele inițiativelor personale, într-un mediu cultural în care entuziasmul autentic, memoria culturală și ținuta intelectuală sunt respectate și impulsionate. Se continuă, astfel, neîntrerupt, în cel de-al treilea mileniu, o activitate ale cărei începuturi sunt în veacul al XIX-lea, vechi de peste un secol și jumătate, cu conștiința unei identități proprii și a unei tradiționalități solide și onorante. Investind un patos cultural autentic și păstrând neștirbită credința și conștiința începuturilor, această activitate n-a fost umbrită nici de aleatorismul și politizarea „Cântării României", nici de suspiciunea și desconsiderarea aruncate apoi asupra oricărei arte amatoare, nici de potrivnicia față de orice muncă artistică neremunerată, în anii care au urmat. Împrejurări care au dus, fără discernământ, la distrugerea unei rețele culturale deloc neglijabile, având propria ei menire.

Anul trecut s-a desfășurat, sub direcția aceluiași neobosit profesor Nicolae Blidaru, cea de-a VI-a ediție a Festivalului internațional de teatru, care a reunit trupe din Grecia, Italia, Serbia, Ungaria și România, într-o competiție foarte strânsă (selecția a fost realizată de directorul manifestării), judecată de un juriu de specialiști (actrița Coca Bloos și criticii Ludmila Patlanjoglu, președintele AICT, Ion Parhon, Delia Voicu, profesorul Dorin Păcurar și subsemnata).

Primăria municipiului Lugoj și Consiliul Municipal au dat 500 de milioane de lei pentru această manifestare, impecabil organizată. Chiar și Ministerul Culturii și Cultelor, atât de puțin generos cu teatrele profesioniste pe care le are sub directa sa finanțare, a găsit pentru acest prilej 40 de milioane, în calitate de colaborator.

Reprezentativă a fost nu numai selecția de spectacole, ci și întreaga constelație de manifestări: lansarea revistei de cultură „Pro Arte", tipărită sub egida Casei de Cultură Lugoj și având ca redactor-șef pe dr. Anda Maria Neagoe, președintă a clubului cu același nume, revistă în care semnează nume precum prof.univ.dr. Adrian Dinu Rachieru, Ion Marin Almăjan, prof. Nicolae Blidaru, Constantin Mărăscu, Dan Florița Seracin, Lidia Fülöp, prof. Simona Avram, Dorin Păcurar, prof. Dorin Murariu, prof. emerit Dan Popescu și o pleiadă de poeți: Adriana Weimar, Remus Valeriu Giorgioni, Ioan Boar, Maria Holodniac, Vlad Neagoe și mulți alții. Tot în cadrul Festivalului, au avut loc vernisajul expoziției de pictură pentru copii *Pinocchio* a artistului plastic Roberto Colussi din Italia și lansarea volumului *Eugen Gangan, omul și actorul. 50 de ani sub luminile rampei* de Nicolae Ghinea, ținute la Universitatea Europeană „Drăgan"; lansarea în zilele următoare a altor cărți la Casa de Cultură din Lugoj, între care *Cântecul frânt al ciocârliei* de Tiberius Șt. Ciorogariu, apoi recitalul *Lucian Blaga* susținut de actrița Maria Voronca. Reuniunea colocvială a organizatorilor cu mass-media, juriul și participanții la care au luat cuvântul și oaspeții străini, a punctat problemele specifice ale acestei activități prin preocupările pentru cultivarea limbii române, importanța creației active, a întâlnirilor și competițiilor, reușita manifestării.

În cele patru zile ale Festivalului au evoluat douăsprezece trupe care au prezentat un repertoriu selectat din patrimoniul național și universal. Teatrul Municipal „Traian Grozăvescu" a prezentat *Inspectorul de poliție* de J.B. Priestley, în regia tinerei Anca Maria Colțeanu, spectacol care a fost distins cu Marele

premiu al Festivalului. Asociația Teatrală „Apollon"–Periagli din Grecia a jucat *La Nonna* de Roberto Kossa în regia Polixeniei Orkopoulou, pentru care a primit premiul I. Premiul al II-lea a revenit Societății Cultural-Artistice „Luceafărul" din Vârșeț, pentru *Don Juan moare ca toți ceilalți* de Teodor Mazilu, în regia lui Cătălin V. Damian. Câștigător al premiului al III-lea a fost Teatrul Municipal Caracal pentru *Room-Service*, după o idee de Ray Conney, în regia lui Mihai Lungeanu. Teatrul „Tinemar" Mangalia, care a venit cu spectacolul *Zi că-i bine* de Will Calhoun, în regia lui Constantin Ștefănescu, a reținut prin prestația Aurei Stuparu, care a câștigat unul dintre premiile de interpretare. Teatrul „Compagna Instabile" din Cismon del Grappa (Italia), care a prezentat un spectacol-cabaret cu instantanee din realitatea cotidiană, *Cel ce miscă universul*, în regia lui Giancarlo Beraldin, a fost distins cu „Diploma pentru umor și implicare în viața cetății". Cealaltă trupă italiană, „Amici del Teatro" din Pove del Grappa, a jucat *Loteria viselor* de Oscar Wulțen, în regia Fiorellei Zonta.

În anul Caragiale, trei dintre spectacolele prezentate au fost montări ale pieselor sale. Teatrul Municipal Urziceni a jucat *Năpasta,* în regia lui Mircea N. Crețu (actor la Teatrul „Odeon" din București), Silvia Pelea, cu reale aptitudini actoricești, obținând premiul pentru interpretare pentru rolul Ancăi. Teatrul Act din Piatra-Neamț a susținut *D-ale carnavalului,* în regia lui Eduard Covali. Teatrul „Altar"–Tulcea a venit cu spectacolul (mai puțin izbutit) *Ăștia suntem...noi,* după I.L. Caragiale, în regia lui Nelu Serghei. Teatrul „Aurel Elefterescu" din Călărași a jucat *Criza* de Ștefan Nițu, text inspirat din realitatea marginalizaților societății. Teatrul „Art Contact" din Szeksard (Ungaria), oras înfrățit cu Lugojul, a adus un spectacol de pantomimă și mișcare, conceput de animatorul trupei, Sárvári János, intitulat *Respirație.*

Stilul predilect al acestor trupe a fost unul realist, care dă expresie sentimentelor și ideilor, cu adevăr, măsură și discernământ artistic. Existența lor, dincolo de a constitui împlinirea unor aptitudini artistice și a unei vocații, asigură viața culturală a unor localități fără teatre profesioniste, constituind în același timp, prin tradiția lor, o contrapondere față de valul actual de inițiative particulare îndoielnice, față de kitsch și subcultură (generos și iresponsabil găzduite de unele televiziuni private). Cu atât mai mult cu cât cultivă atent repertoriul de calitate, colaborarea cu profesioniștii și formarea publicului.

Din păcate, interesul organismelor competente pentru arta neprofesionistă a scăzut vertiginos, nemaiexistând o adevărată rețea națională, deși în alte țări aceasta e sprijinită de stat și subvenționată constant de municipalitate.

Multe trupe au dispărut, supraviețuind numai acele echipe care au avut animatori împătimiți de munca lor, o memorie a tradiției mereu întreținută vie, o conștiință culturală lucidă și o municipalitate conștientă de rostul acestei culturalități active. Inexistența unei rețele artistice neprofesioniste a prejudiciat viața spirituală, intelectuală și artistică a multor localități. După cum a îngreunat și afilierea Casei de Cultură a Municipiului Lugoj la una dintre Asociațiile internaționale ale teatrului de amatori din Europa, în care își găsește locul. Afiliere pe deplin îndreptățită, pe care, personal, în calitate de critic și dascăl, o recomand cu căldură. Activitatea acestui așezământ este demnă de toată considerația și recunoașterea, prin autenticitatea și eficiența ei. Ca și prin valoarea cu care a alimentat sensul, accepțiunea adecvată a noțiunii de artă neprofesionistă, îndeplinindu-i în cel mai înalt grad rosturile spirituale și intelectuale, în sensul unei tradiționalități alese și al unei disponibilități responsabile pentru modernizare.

Foto: Sorin Radu

Adrian MIHALACHE

Femeia de fier

Maxim Gorki a scris două versiuni ale piesei *Vassa Jeleznova* (în 1910, respectiv 1935), iar Alice Barb a adăugat o a treia, pe care a și pus-o în scenă la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești (în 2003). Regizoarea restructurează piesa, având în minte două idei clare și distincte – una ținând de conținut, alta, de formă – pe care le face să interacționeze în mod, am spune, dialectic. Prima constă în a reconfigura acțiunea care, în original, se învârte în jurul moștenirii, într-un conflict a cărui miză este libertatea personală. A doua privește eliminarea clișeelor privind rusescul *vague-à-l'âme* și transpunerea stilistică într-un ambient cultural mediteranean. În consecință, drama burgheză se transformă într-una existențială, iar atmosfera spectacolului trimite mai mult la Lorca, așa cum mai mult îl bănuim, decât la Gorki, așa cum prea bine îl știm.

Vassa, ca și întreaga sa familie, suferă de frustrarea de a nu-și fi putut manifesta potențialitățile. Libertatea, eroii o înțeleg mai mult ca pe o posibilitate de afirmare, decât ca pe o absență a constrângerii. Robiți lui *pater familias* – un cavaler autoritar și abil al industriei capitaliste incipiente –, ei așteaptă moartea acestuia ca pe o fericită șansă care să le permită asumarea identităților proprii. Problema este că afirmarea libertății fiecăruia se

împiedică de năzuințele tuturor celorlalți. În atmosfera de suspiciune generalizată, de spionaj reciproc, de permanente alternanțe între izbucniri de ură și de efuziune, puțini rezistă fără să se anestezieze cu alcool. *Vassa* câștigă partida, nu pentru că este mai abilă sau mai puternică, ci pentru că știe cel mai bine să-și controleze nervii și să țină paharul departe. Ea încheie alianțe, pe care le bănuim temporare, și nu are scrupule față de copii, căci sentimentul matern, deși real, nu este unic direcționat, ci transferabil, eventual, asupra nepoților.

Ambianța sonoră datorată lui Nicu Alifantis și ritualismul arhaizant al tablourilor concluzive trimit la tema fundamentală a teatrului antic, aceea a înfruntării individului cu soarta și cu vina. Gestul repetat, bine marcat, al deznodării unor broboade subliniază, cu efect, momentele-cheie ale piesei. Tăieturile, decis efectuate de regizoare dau spectacolului tensiune, deși umbresc întrucâtva motivația unor personaje, ca, de pildă, a *Annei*: pare că se lasă prea ușor convinsă să facă jocul mamei.

Marele talent al unui regizor nu constă nici în extravaganța invențiilor de detaliu, nici în originalitatea abordării de ansamblu, ci în siguranța cu care propune actorilor o concepție coerentă. Numai astfel le câștigă încrederea, dându-le, în același timp, lor înșile, încredere. Lucrând cu o trupă de calitate medie, fără monștri sacri, Alice Barb a reușit să facă un spectacol omogen, clar, eficient. În scenografia simplă și elegantă, cu armonii gri-alb-negru whistleriene (În fond, Whistler era pictorul la modă la 1910), datorată lui Ștefan Caragiu, actorii evoluează cu grație și siguranță. S-ar putea reproșa, în ansamblu, doar repetarea unei soluții, la care Alice Barb recurge și în alte spectacole: cât timp unul dintre actori, după enunțarea replicii, iese din scenă, ceilalți așteaptă cu răbdare plecarea acestuia, pentru ca abia apoi să înceapă altceva.

Rolul *Vassei Jeleznova* a fost jucat, de la Lucia Sturdza Bulandra la Florina Cercel, în forță, ca și cum personajul ar fi o mixtură între *Vidra* și *Doamna Clara*. Raluca Zamfirescu, cu o voce „de cap", propune o *Vassa* care se tensionează fără să explodeze, mai mult manager eficient, decât femeie frustrată. Nadiana Sălăgean surprinde plăcut, în rolul *Nataliei*, prin reliefarea aspectelor comic-grotești ale unui personaj care, altminteri, amintește de *Natașa* din *Trei surori*. Cristina Moldoveanu exprimă cu convingere lupta interioară a *Lipei* între năzuința spre puritate și povara de culpabilitate, iar sinuciderea îi iese foarte bine. Niculae Urs, *Mihail*, este personajul adaptabil, voit șters, dar apt să intuiască cine e mai puternic, pentru a se da de partea lui. Mihai Coadă, în rolul lui *Prohor*, nu scoate destul în evidență eleganța fanată, atrăgătoare a „pleziristului" de vârsta a doua. Tudor Smoleanu este destul de previzibil în rolul debusolatului *Semion*, în timp ce Ioan Coman face o compoziție interesantă în rolul handicapatului *Pavel*: ușor pervers, manipulează abil ezitarea celorlalți între dezgust și compătimire. Oxana Moravec este elegantă și cumpănită în rolul *Annei*, iar Otilia Pătrașcu, ca *Dunia*, este corectă și discretă. Roxana Ivanciu face din *Liudmila* un personaj cam unidimensional, în linia fetelor fermecătoare și ghinioniste, de care e plină literatura rusă.

Înzestrată cu o minte clară, analitică, Alice Barb știe ce vrea și, cunoscând dinăuntru meseria de actor, știe și ce se poate, astfel încât face spectacolul să trăiască și publicul să vibreze. Directorul teatrului, Lucian Sabados, a transformat și această premieră într-un eveniment, însoțind-o de lansarea cărții lui Constantin Paraschivescu despre *Gheorghe Dinică*.

Cătălina PANAITESCU

Forță și candoare scenică

În pofida frigului de afară, teatrul din Ploiești se încăpățânează să-și continuie programul propus și își invită publicul, fețe alese și oameni obișnuiți, la o nouă premieră a spectacolului *Vassa Jeleznova* (*Mama*), în versiunea scenică semnată de Alice Barb.

Alice Barb are predilecție pentru latura sensibilă, umanizantă a primei variante din *Vassa Jeleznova* și încearcă transpunerea poetică a unui realism cu personaje care raționează instinctiv, într-un spațiu interior clar delimitat. Ridicarea cortinei ne dezvăluie un univers mișcător, un labirint aproape geometrizat, luminat de flacăra slabă a unui sfeșnic și dominat de culoarea închisă, prevestitoare de doliu, în care personajele mișună tainic și rapid ca într-o goană pentru supraviețuire. Se disting două planuri principale de acțiune, bine alese, interdependente: cel al salonului unde personajele se adună, vorbesc, țes intrigi sau visează cu glas tare și restul casei, văzut ca un spațiu al tainelor. Primul plan, al camerei, este intim, esențializat și foarte

Roxana IVANCIU și
Raluca ZAMFIRSCU

Foto: Sorin Radu

sugestiv. Seamănă cu un semicerc, sau cu un cerc sfărâmat, semn al unei mandale sparte, unde energiile nu mai converg, ci se disipează lăsând loc egoismelor, intrigilor și planurilor îndrăznețe. Legăturile interioare dezbinate sparg idealismul formei și al formelor. Întregul este amenințat pentru că elementele sale sunt în pericol de a se pierde în vag și nedeterminat. Casa este măcinată, pereții nu mai sunt pereți, cineva tot timpul umblă, o ureche este mereu aplecată. Sunt semnele unei lumi în destrămare în care cineva luptă cu disperare pentru a o salva și pentru a se salva. Vassa Jeleznova, mamă, bunică, este și capul unei familii dezmembrate care încearcă să supraviețuiască. Este o luptă pe viață și pe moarte, în care cei slabi trebuie sacrificați în favoarea celor puternici. În schimb, protagonista nu este văzută drept o păcătoasă fără scrupule, ea luptă pentru binele copiilor, al familiei – lucru dovedit cu convingere de Raluca Zamfirescu într-o creație de eroină tragică, realistă și fără patetisme inutile. Niculae Urs creează un *Mihail* rafinat, după cum Ioan Coman dă naștere unui cocoșat frustrat, depășit de complexul său, asemenea unui Quasimodo realist. Merite actoricești li se cuvin lui Tudor Smoleanu și Oxanei Moravec care au știut să-și valorifice calitățile potrivit indicațiilor regizorale. Corect îndrumată și cu fidelitate reprezentată, adaptarea *Vassei Jeleznova* indică un spectacol atent lucrat. Actorii au fost conduși cu strictețe și sârguință în respectarea liniei regizorale, caracterizată prin sensibilitate, umanitate, poezie. Scenografia lui Ștefan Caragiu creează un spațiu translucid, așa cum muzica lui Nicu Alifantis (combinație de colindă lipovenească și aromână) întărește dramatismul situațiilor, completând metafora scenică. Semnificativ este că regizoarea a dovedit știința de a coagula o echipă, ale cărei rezultate se văd din plin pe întreaga durată a spectacolului.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Vassa Jeleznova (***Mama***), **versiune scenică de Alice Barb după Maxim Gorki. Regia: Alice Barb. Scenografia: Ștefan Caragiu. Muzica originală: Nicu Alifantis. Distribuția: Raluca Zamfirescu, Oxana Moravec, Tudor Smoleanu, Ioan Coman, Nadiana Sălăgean, Roxana Ivanciu, Mihai Coadă, Nicolae Urs, Otilia Pătrascu, Cristina Moldoveanu. Data premierei: 1 februarie 2003.**

Marinela ȚEPUȘ

Observații pe o coajă de nucă

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești se poate lăuda – și o și face cu mult spor, prin invitarea criticilor la fiecare premieră și prin repetate deplasări la București –, cu un repertoriu bogat, însumând nume incontestabile ale dramaturgiei românești și universale, precum I.L. Caragiale, Mihai Ispirescu, Yasmina Reza, Mihail Bulgakov, Federico Garcia Lorca, Maxim Gorki ș.a.

La capitolul „regie" stă mai prost, dar care teatru din țară își poate permite să colaboreze numai cu regizori de renume? Totuși, o mai mare diversificare în materie poate că ar fi necesară.

Am făcut această introducere, încercând să-mi exprim întreaga simpatie pentru neobositul director Lucian Sabados și pentru munca acestuia, deloc ușoară în condițiile unei austerități financiare pe care o resimțim cu toții.

În acest context, un Goldoni pe afiș nu face decât să mai adauge o linie la imaginea abia schițată mai sus. *Bădăranii*, piesă cu valențe moralizatoare, mai puțin comică decât altele scrise de același autor, semănând unei „băuturi răcoritoare" (cum l-am auzit exprimându-se pe un respectabil critic de teatru), se dovedește, însă, a nu fi chiar la îndemână. Spun asta nu pentru că aș contesta calitățile de regizor ale domnului Lucian Sabados – Doamne ferește! – , i-am văzut destule producții onorabile, ci doar pentru că spectacolul de-acum, la care n-am zâmbit măcar o singură dată, a

avut, totuși, darul de a-mi aminti de o altă montare, de mult uitată, realizată de Mihai Manolescu la Teatrul de Stat din Reșița. Într-adevăr, spumos ca o șampanie, acela! Anost, din păcate, acesta! E drept, cu un decor și cu costume superbe. Eleganță. Rafinament. Actorii nu reușesc, însă, decât să anime scena „indecent" de civil, diluându-mi, cu încetul, puternica impresie produsă de scenografie și făcându-mă să mă plictisesc de moarte. Și, se știe cum e când nu-ți mai găsești locul pe scaun: cauți nod în papură oricărui detaliu. Observi, de pildă, că sunt multe intrări – adesea, chiar prea multe –, cum s-a dovedit în scena în care femeile caută a-l „dosi" pe Casanova de ochii vigilenți ai bărbaților lor, ce tocmai se aud venind. De ce să-l ascundă în camera de alături, când mai firesc ar fi fost să-l scoată pe ușa din față (stânga)?! Doar dacă momentul nu va fi avut o subtilitate care mi-a scăpat mie... Constați, apoi, că muzica e amestecată și zgomotoasă, deloc potrivită ambianței create cu multă discreție și delicatețe de către scenograf. Elementul „modern" – mi se va putea spune! Aș fi preferat să fie mai puțin modern acest element, dar mai adecvat întregului. Percepi vocile stridente (unele), monocorde (altele), care nu-ți „deranjează" – cele din urmă – auzul nici cât să înțelegi replicile. Te irită agitația inutilă a interpreților, făcându-te doar să te întrebi cum s-ar putea să scapi mai repede. Să pleci – nu se cuvine, să rămâi – pierdere de timp! Din păcate (sau din fericire pentru teatrul din Ploiești), asemenea spectacole întâlnești la tot pasul, iar sclipitoarea noastră Capitală nu este nici ea ferită de ele. Și atunci, aproape că înțelegi sâcâitoarea replică a unor critici mai blazați (dar care au avut șansa de a trăi și într-o epocă mai fastă, aceea în care evenimente teatrale poate că erau la fel de puține, dar producții de calitate medie, infinit mai multe, făcând să fie date mai ușor uitării cele submediocre): „Of! Iar trebuie să mergem la teatru?!"

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Bădăranii **de Carlo Goldoni. Traducerea: Sică Alexandrescu. Regia și ilustrația muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: Ovidiu Pascal. Coregrafia: Marcela Țimiraș. Distribuția: Adrian Ancuța, Lucia Ștefănescu, Tudor Smoleanu, Nadiana Sălăgean, Florica Dinicu, Marian Despina, Otilia Pătrașcu, Karl Baker, Ilie Gălea, Ion Radu Burlan.**

Marinela ȚEPUȘ

Eros și politichie

„Anul Caragiale" s-a încheiat și nu știu cum se face, dar aproape că răsuflăm ușurați: cam multe Vete, Zițe, Mițe, Didine, Efimițe, cam mulți Titirci, Ipingești, Leonizi, Catindați, Crăcănei ne-a fost dat să cunoaștem!

Sigur că marele dramaturg merita din plin un omagiu, însă, pe de altă parte, cred că prea multă zarvă strică. Mă tem că ceea ce s-a vrut ieșit din comun a devenit mai mult un fals eveniment. Totuși, pe ici, pe colo, anume pe unde o montare Caragiale se afla în repertoriu pentru că un teatru o credea oportună și nu pentru a intra în întrecere(a) – era să zic „socialistă" –, lucrurile s-au închegat, ivindu-se spectacole de ținută sau măcar onorabile.

Printre cele onorabile se găsește și spectacolul Teatrului Valah cu *Conu' Leonida față cu reacțiunea*.

Regizorul a recurs la o stratagemă, eficientă aș spune, și în tonul întâmplărilor din zilele noastre, mizându-se (mai mult) pe sex și pe o politichie făcută după ureche. Așa că vom avea de-a face cu un *Leonida* fanat și cam greoi, depășit de vremuri și de patimi, tocmai întorcându-se de la propria-i nuntă, cu o mireasă mai tinerică și cam nărăvașă. Nuntă la care darul se afla la mare cinste, iar dragostea rămasă te miri pe unde. Momentul extrascenic – în care protagoniștii își împart câștigul, ascunzându-și fiecare partea într-un ciorap roșu sub saltea, în care își schimbă hainele de miri, se spală pregătindu-se de culcare – are mult haz, cum, de altfel, au și celelalte „găselnițe" de același soi. De pildă, accentul e pus pe dorințele erotice ale Efimiței, mereu amânate/ întrerupte de discursul pseudopolitic al lui Leonida, care vorbește, vorbește, vorbește sau face... gimnastică pentru a distrage atenția consoartei de la îndatoririle pe care le are un soț de ispravă în noaptea nunții. Multe giumbușlucuri, replici urmate de gesturi neașteptate, invenții care fac agreabilă o reprezentație chiar dacă știi bine textul. Radu Panamarenco și Mirela Nicolau se pliază pe viziunea regizorală,

interpretându-și rolurile cu profesionalism, fără exagerări, fără vulgaritate. Spectacolul se joacă pe muchie de cuțit, rămânând mereu în limitele decenței.

Un decor simplu – poate chiar sărăcăcios –, ne aduce aminte de „împrejurările" financiare în care se realizează majoritatea producțiilor scenice în teatrele din țară, aflate la limita supraviețuirii. Noroc că imaginația regizorului și strădania actorilor compensează lipsurile bănești. Un lucru este, totuși, de mirare: deși reprezentația a durat 35 de minute „fix", mi s-a părut că a trecut măcar un ceas și jumătate. Să fie vorba de prea mult Caragiale „îngurgitat" pe parcursul anului trecut? Să fie vorba de dispoziția în care mă aflam? Să fi condus către monotonie prea multele momente extrascenice?! Greu de spus. Și totuși...

Teatrul Valah din Giurgiu – Conu' Leonida față cu reacțiunea **de I.L. Caragiale. Un spectacol de Florin Antoniu. Distribuția: Radu Panamarenco (*Conu' Leonida*) Mirela Nicolau (*Efimita*), Geo Pintenaru (*Safta*).**

Claudia LIPAN

Utopia minciunii

Cu siguranță, fiecare mămică aflată în sala Teatrului „Ion Creangă" la premiera cu *Pinocchio*, și-a avertizat năzdrăvanul că-i va crește nasul mare dacă îi trece prin cap să mintă. Iar năzdrăvanul trebuie să o fi crezut cel puțin o dată. Personajul lui Carlo Collodi nu a avut niciodată suficientă încredere în vorbele bătrânului *Gepetto*. În cămăruța sărăcăcioasă a meșterului, lângă o măsuță cu dălțițe de diferite mărimi, atârnă undeva în spate șase păpuși din lemn auriu, mascând parcă toată corvoada de fapte buclucașe ale păpușii vii. Scenografia lui Viaceslav Vutcariov este atât de frumos construită, încât aduce cu sine farmecul simplu al copilăriei. pline de mici bucurii care maschează pe de o parte sărăcia, iar pe de altă parte viciile oricărei societăți. Regizorul Cornel Todea și-a imaginat spectacolul ca o combinație între clasic și modern, combinație remarcată mai cu seamă în ilustrația muzicală cu accente de jazz și în coregrafia lui Păstorel Ionescu, coerent susținută de grupurile tinere de actori-dansatori. *Pinocchio* este o fărâmă din creația unui om plin de bunătate și de adevăr; *Gepetto*, așa cum este interpretat de Boris Petroff, este un om care și-a pus în meșteșug puterea sa de creator izvorâtă de te miri unde, atunci când îi vezi trupul plăpând, încovoiat de griji și bătrânețe. Cu barba țuguiată, părul vâlvoi, haine ponosite, el ia locul tatălui bun, capabil de sacrificii peste putință de îndurat, pentru fericirea copilului său. Văzându-l pe Boris Petroff, mi-a încolțit în minte ideea că poate acest meșter își uită amărăciunea de zi cu zi din oceanul utopic al unei lumi ireale, al poveștii, al ludicului, al copilului pe care îl dorește și nu-l are. Fără a deveni donchihotesc, *Gepetto* rămâne totuși un visător. În noblețea sa sufletească, va insufla bunătate propriei creații care, mai târziu, se va apropia până la refuz de realitate, depășind condiția imaginară.

Pinocchio, interpretat uneori de Ani Crețu, alteori de Camelia Andriță, este prototipul fiului năzbâtios. Se naște sub ochii spectatorilor, este neascultător spre deliciul celor în cauză, nu vrea să învețe și să meargă la școală. Deci nu se deosebește cu nimic de publicul care-l adoră din cap până-n picioare. Costumul roșiatic acoperit de petice trădează condiția traiului său. Cu figura strălucitoare, cu nasul lung și fals, *Pinocchio* dă naștere la scântei ori de câte ori se joacă cu focul: participă la spectacole de teatru și circ, își pune viața în pericol, pierde false premise de fericire (printre care și câțiva bănuți), dar primește valorile transmise de tată și câștigate prin propriile forțe. În drumul său are doi protectori – *Greierele*

și *Zâna*. Fără omniprezența unui personaj creat de Walt Disney, Alexandrina Halic își croiește cu bastonul învățătura plină de povețe a unui *Greiere* sfătos, ambițios, maiestuos. Se rățoiește, șușotește, se pierde cu firea, se adună din nou, se mișcă mlădios în frac și poartă aproape ostentativ jobenul pe capul verzui. Când apare, capătă înțelepciunea conștiinței lui *Pinocchio*.

Poveștii îi oferă culoare și perechea *Vulpe–Motan*, personaje interpretate cu umor de Marina Procopie și Daniel Tudorică, acesta din urmă completând, mai bine spus, partitura actriței. Cu o blană ce-i atârnă pe spate, cu umbrela plină de găuri cât o nucă, plimbată într-un cărucior improvizat cu claxon, *Vulpea* este un prefăcut nod de capcane. Îl măgulește pe *Pinocchio* doar pentru a-l jefui, îl ia peste picior pe *Motan* din invidie și răutate, primește (puține, dar meritate!) cravașe pe spinare în urma cărora – în mod miraculos – se vindecă de șchiopătat. Cu voce guturală și sclipire în ochi, Marina Procopie scoate la suprafață, de fapt, toată mizeria care se naște din viclesug. Un personaj mai puțin important pentru traiectul eroului dar la fel de mojic, este și *Vânzătorul de haine vechi*, un evreu get-beget, cu perciuni și sprâncene roșcate, cu haine largi și prăfuite, cu accent și subțirime a limbii, cu marfă multă de vândut, cu șmecherii și doftorii, cu scumpete la preț și vorbă. Iar interpretarea lui Dumitru Anghel este, fără doar și poate, pe măsura farmecului personajului.

În afara celor câteva momente de spaimă încercate de micii privitori o dată cu posibilitatea de a-l arde pe *Pinocchio*, transformarea în asin, sau apariția călăilor din cauză că nu și-a luat doctoria, spectacolul regizat de Cornel Todea le-a oferit una dintre puținele șanse pe care le are un copil să accepte cu deplină maturitate un viciu (sau mai multe) ascuns în înveliș utopic. Minciuna, sărăcia, bătrânețea, furtișagul, slăbiciunea sunt doar câteva aspecte neplăcute ale sufletului, pe care copilul le primește cu atitudinea contradictorie a inocenței și curăției, cu ochii luminoși, cu lipsă de egoism, cu tot ceea ce nu aparține lumii care se desfășoară în fața sa. Lume în care intră treptat și în care supraviețuiește fără a avea o inimă de lemn.

Teatrul Ion Creangă – Pinocchio **de Carlo Collodi. Regia și ilustrația muzicală: Cornel Todea. Asistent de regie: Alexandrina Halic. Scenografia: Viaceslav Vutcariov. Coregrafia: Păstorel Ionescu. Cu: Ani Crețu / Camelia Andrița, Boris Petroff, Alexandrina Halic, Cristian Irimia, Marina Procopie, Daniel Tudorică, Dumitru Anghel, Cristian Boeriu, Anca Zamfirescu, Marius Nănău, Sibylla Oarcea, Cornelia Pavlovici, Mirela Busuioc, Ioana Ginghină, Mircea Mușatescu, Florina Luican, Mihaela Bețiu, Marioara Sterian, Ioan Georgescu, Ion Arcudeanu. Data premierei: 14 februarie 2003.**

Ion CAZABAN

Îngerul și albastru oceanic

Deși titlul, *Santiago el campeón*, indică, fără îndoială, pe Hemingway și bătrânii săi de neuitat, nici textul – declară limpede autorul, Ștefan Caraman –, nici spectacolul lui Horațiu Mihaiu nu intenționează doar evocarea marelui Ernie sau dramatizarea unora dintre povestirile acestuia. Cu toate că le vom recunoaște prezența aluzivă, fragmentată, interferată de trimiteri la viața scriitorului american și la sfârșitul său liber hotărât, s-a urmărit mai mult decât un colaj de proze dramatice ori un scenariu biografic. Prin integrarea aproape insesizabilă a unor pasaje din Whithman sau Beckett, spectacolul capătă altă deschidere: peste bătrânii hemingwayeni se așează lumina altei semnificații. Aici, după cele văzute pe scenă, ne despărțim de cele dorite de Caraman. Mai importantă pare să fie viziunea acelor bătrâni fără bătrânețe, atât de apropiați celui care i-a cunoscut și a scris despre ei, încât, deseori, se confundă, devin fațetele unei singure personalități cvasisimbolice, motivele aceleiași atitudini mereu nesupuse și lacome de plăceri pământești. Probabil, ca și *Santiago,* Hemingway visa lei – gata să devoreze viața ca pe

Dorina HARANGUȘ și Corneliu Dan BORCIA

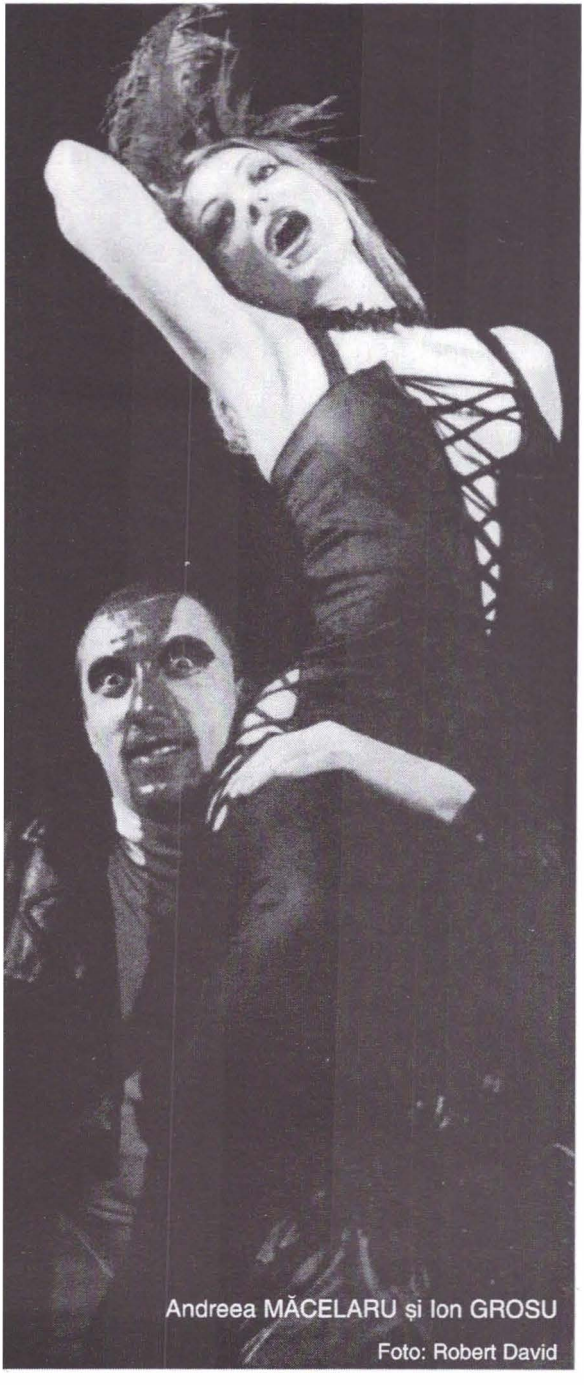
o pradă... Relația dintre biografie și imaginație imprimă o notă particulară teatralității spectacolului, fără a-i limita, însă, semnificația. Biografic ar fi momentul de criză al scriitorului aflat în pragul morții. Totuși, mai presus, se arată amurgul *Bărbatului,* sincopa impulsurilor vitale, declinul inevitabil (tragicomic?) al virilității, indiferent de voință și dorință, de vigoarea sentimentelor.

Niciodată, credem, Horațiu Mihaiu n-a montat un spectacol atât de „vorbit", de abundent verbal, dar l-a controlat compozițional pe toată întinderea lui, imprimându-i, și de astă dată, un anumit mod vizual de elaborare. De la începutul viu, explicabil agitat, totodată insolit, care provoacă publicul, spectacolul oscilează spre oniric, influențat de recente incursiuni suprarealiste ale regizorului. Odată ivit din faldurile fluturânde ale draperiilor albastre, *Santiago, Campionul* sau *Hemingway* sau (privit generic) *Bărbatul,* va aduce din amintire, va regăsi, va actualiza, va imagina și astfel va decide evoluția întregului spectacol. Așa cum vrea să-și decidă viața, până în ultima clipă. Pe scenă, Corneliu Dan Borcia stabilește regimul emoțional al spectacolului, interpretând cu un calm asumat prin care transpare realitatea lăuntrică, o amărăciune temperată, între mirare lucidă și un fel de melancolie, risipită energic de un cuvânt, de un zâmbet, de un gest surprinzător. Alegând sinuciderea, *Santiago–Hemingway* își oferă răgazul unui spectacol de bilanț. Actorul nu este numai interpretul personajului dublu, dar și al unei supraentități capabile să coreleze amintirile/temele ce intră în jocul acelui moment dramatic, de amplă semnificatie pentru condiția *Bărbatului.* Predomină sentimentul eșecului – fie că este vorba de vitalitatea virilă și orgolioasă, fie de încrederea înșelată și dezamăgirea politică. Nu e simplu, dar Borcia a găsit tonul necesar rolului său, relevând și înglobând, în fluxul partiturii verbale, relații deosebite cu personajele din preajmă (surorile de spital, perfect jucate), cu cele evocate (la fel, de aceleași actrițe) sau cu cele imaginate inspirat de regizorul-scenograf, unind subconștient și transcendent. Așa este *Pestele* (peștele formidabil din *Bătrânul și marea)* care primește alt sens și înfățișarea unui tânăr cu mișcări studiate, urcând acum din subconștient, nu din adâncul oceanului, aducând cu sine imaginea tinereții pierdute. „De ce ești neliniștit?" – îl întreabă *Santiago,* ca pe un *alter ego* regăsit. „Se apropie clipa", răspunde *Peștele.* Va fi sacrificat sub un giulgiu alb ce se colorează intens de purpura sângelui. Împreună cu el, va fi prezent, la început alunecând imperceptibil, un *Înger* imaculat care, prin tot ce face, este mesagerul tăcut și semnul Marii treceri... Se va contura, într-adevăr, ca un semn alb pe culoarea schimbătoare a fundalului: albastru profund, alb translucid, roșu suav... Dintre obiectele scenografice, vom privi mașina de scris, dincolo de utilitatea sa, ca un element de racord cu alt spectacol al lui Horațiu Mihaiu, *Adio, secol XX!. Hemingway* se alătură lui *Chaplin* și *Eisenstein* din acea montare de acum câteva stagiuni. „M-am născut într-o lume împuțită", spune personajul titular de acum. *Santiago* poate fi considerat o addenda onirică, dar în ultima instanță, meditativă – cât poți visa meditând și gândi visând.

Teatrul Tineretului Piatra Neamț – Santiago el campeón **de Ștefan Caraman, cu citate din Ernest Hemingway, Samuel Beckett, Gilles Schlesser, Walt Withman. Regia și scenografia: Horațiu Mihaiu. Concepția muzicală: Virgil Mihaiu. Mișcarea scenică: Julieta Iordache. Distribuția: Corneliu Dan Borcia, Dorina Maria Haranguș, Ecaterina Hâțu, Cezar Antal, Nora Covali. Data premierei: 15 februarie 2003.**

Ion CAZABAN

Dincolo de farsă



Andreea MĂCELARU și Ion GROSU

Foto: Robert David

Cum poate fi citită și pusă în scenă, astăzi, o comedie ca *Prăpăstiile Bucureștilor*, scrisă și jucată de Matei Millo, cu succes nemaipomenit, în 1858? Mulți o vor considera, cu siguranță, o ciudățenie vetustă, în prezent, bună doar de atenția cercetătorilor de literatură veche. Totuși, încă mai credem în posibilitatea unor lecturi regizorale de o receptivitate fertilă. Spectacolul de la „Nottara" ne-a confirmat acest lucru – la fel, ceva mai înainte, cel de la Chișinău, conceput într-o altă manieră, legată de tradiția teatrală ce nu și-a epuizat farmecul pentru unii. Comedia poate fi citită de regizor în diferite moduri, fiecare cu motivația și consecințele sale scenice. Printre altele, el poate observa că apăruse la zece ani de la revoluția pașoptistă și cu un an înainte de Unire: chiar dacă Millo adaptează și plasează în București un subiect și personaje de proveniență străină, furnizând o oglindă de import, nu trebuie pierdută semnificația redactării ei în acel moment istoric. Alt regizor poate fi sensibil la stilul verbal și construcția ce utilizează coruri și cuplete, evocând cu emoție și imaginație proaspătă începuturile teatrului românesc. Pornită în toiul carnavalului (cum se întâmplă și la Alecsandri), acțiunea comediei poate fi socotită, la rândul ei, o desfășurare carnavalescă de tipuri și măști, ilustrând polemic moravurile unei societăți în plină afirmare. Este vremea când, în „Otelul României", locuiesc alde *Buzonarov* și *Flecăreasca*, *zaraful Ghiară*, *Mofluzache* și *Minciunescovici*, dar și *Lică*, tânărul risipitor, în căutare de petreceri. Rostirea numelui lor era suficientă pentru a obține reacția veselă a sălii.

Dacă astăzi piesa poate să pară rezistentă ca farsă, Millo a scris, totuși, un pamflet dramatic, ilustrat prin situații, comentat de cuplete, de comportamente și intervenții de grup, mișcate, nu întâmplător, în pas de dans popular. Glumele aveau savoarea, dar și causticitatea referințelor precise ori subînțelese atunci, mai greu de apreciat acum, pentru cei fără orizontul cultural necesar. Este, desigur, o comedie explicativă, didactică, viguros critică, în stilul epocii, expunând caractere și moravuri la ordinea zilei, pe care carnavalul le întețește cu balurile sale, „unde virtutea se dă de-a berbeleacul". Scena reprezintă o lume prin care se denunță, încă o dată, imoralitatea unui teatralism de fond. Aproape toate personajele vor să fie altcineva, sunt altcumva, trișează, poartă masca utilă scopului urmărit: îmbogățirea, pentru majoritatea lor. „Puneți masca, vă spoiți!" spune un cuplet. Comic este că se ascund după nume care trădează: *Pungașevski*, *Hoațancovici* etc. Era un timp de schimbare, dar și de parvenire în orice chip, de falsificare a relațiilor umane. Se discută constant, enorm, în piesă, despre bani și femeile care-i toacă, îi storc abile de la bărbați, ruinându-i până la urmă. La șiretenie, femeile alătură băutura, „ponciul/.../ pară de foc, ca să le aprinz creierii" sau șampania, „vin de dracul stors". Exagerările aveau sens educativ, dar Millo știe să le facă amuzante. Bucureștii devin locul unei concentrări exemplare, hiperbolice, de corupție socială. În care cad, ca într-o capcană, cei doi tineri veniți de la țară în căutarea plăcerilor amorului: „*Să trăiesc la București/Mări, iaca na! Cu aste fete diavolești*" (cuplet care ar fi mers, intact, și în secolul următor, la trupa lui Tănase!). Mereu înșelați, gata să-și piardă averile, alunecând dintr-o prăpastie într-alta, cine putea să-i salveze pe cei doi decât *Dracul*, el însuși purtând câteva măști. Ca un actor dat dracului – după credința simplă de atunci și cum îl dorea publicul. Ca un actor, cum și este în realitate, conștient că „misia" teatrului este „ de a ataca viciul". De fapt, ca Matei Millo, gata să intervină, să-i pună la punct pe ticăloși, să-i pedepsească pe măsură. *Millo ex machina*!

Este o lucrare comică vizibil datată, schematică prin personaje și sentențioasă prin discursul lor moral, totuși pretențioasă cu interpreții din vremea sa, pentru că venea din străvechi tradiții de teatru popular. În prezent, pretinde nu mai puțin: analogii actuale, imaginație ludică, fantezie antrenantă, corespunzătoare unei evoluții de mentalitate, de un secol și jumătate, trecute prin atâtea „prăpăstii" istorice. Un joc ludic, cu măști și „păpuși de lipscani" ar conveni, parcă, oricând acestei piese care ne aduce imaginea definitorie a unei lumi ce se grizează cu șampanie și se înfioară de plăcere ascultând povești cu Scaraoțchi...

Regizoarea Ada Lupu a înțeles, în faza concepției spectacolului, pretențiile stilistice specifice atât facturii textului, cât și înfățișării sale celor de astăzi. O arată intenția de a aduce, în montare, elemente plastice și ritmuri de joc popular. Totodată, a operat numeroase tăieturi și intervenții, unele explicabile și utile, altele mai puțin, încât spectacolul se afișează „după Matei Millo". Firul principal al acțiunii rămâne același, dar s-a renunțat la cuplete și coruri care comentau, și selectate ar fi întreținut o vervă distinctă (în schimb, se strecoară, fără exigență, câte o expresie vulgară din zilele noastre: „freacă menta").

S-a mers, la început, spre teatralitatea carnavalului, sunt anunțate titlul piesei, personajele, *Satana* apare ca un conducător de joc. Dar intenția se estompează curând, fără dezvoltări scenice și urmări stilistice deosebite. Rămâne schimbarea costumelor la vedere, uneori cerută în text, în cazul *Satanei* care trece prin câteva identități. Se estompează, totodată, hiperbola prăpăstioasă a comediei, aplatizată la suprafața unei anecdotici convenționale, unde prezența *Îngerului* – opus de regie *Satanei* – rămâne fără relevanță și... umor.

Ion Grosu, interpretând personajul diavolesc, este, fără îndoială, în centrul spectacolului și, oricât de dificil ar fi, reușește să schimbe cu dezinvoltură măști și costume, să dea impuls ritmului scenic – aleargă, dansează în draci, simte gluma, înțeapă cu ironia. I se alătură, cât și când trebuie, Alexandru Repan, Ruxandra Sireteanu, Victoria Cociaș, știind să caracterizeze concis, cu un ton, cu un gest precis, cu detașarea amuzată a actorului contemporan. Ceea ce izbutesc, deocamdată, dintre tineri, mai ales Gabriela Crișu și Crenguța Hariton. Foarte motivată tendința de modernizare a comediei lui Millo prin imaginea sa scenică, însă, uneori, se remarcă, nu prea avantajos, un dinamism exterior, o agitație aparentă. Pentru mișcarea voită regizoral, spațiul ni s-a părut restrâns de o scenografie de indiscutabil efect pictural – emblematică pentru un carnaval diavolesc – , dar puțin confortabilă, în special prin pantele pe care sunt obligate să urce și să coboare personajele.

Rămânem la opinia că *Prăpăstiile Bucureștilor* nu este doar o farsă copilărească, la vârsta teatrului nostru din vremea lui Millo. Substanța sa culturală se poate exploata și converti într-un spectacol distinct, în continuare incitant.

Teatrul „Nottara" – Prăpăstiile Bucureștilor, **după Matei Millo. Regia: Ada Lupu. Scenografia: Viorica Petrovici. Muzica: Iosif Herțea. Coregrafia: Angela Șuiu. Cu: Ion Grosu, Andreea Măcelaru Șofron, Dan Bordeianu, Alexandru Gheorghiu, Gabriel Răuță, Crenguța Hariton, Gabriela Crișu, Petre Panait, Irina Cornișteanu, Ioana Calotă, Gabriela Codrea, Alexandru Repan, Ruxandra Sireteanu, Victoria Cociaș. Data premierei: 16 februarie 2003.**

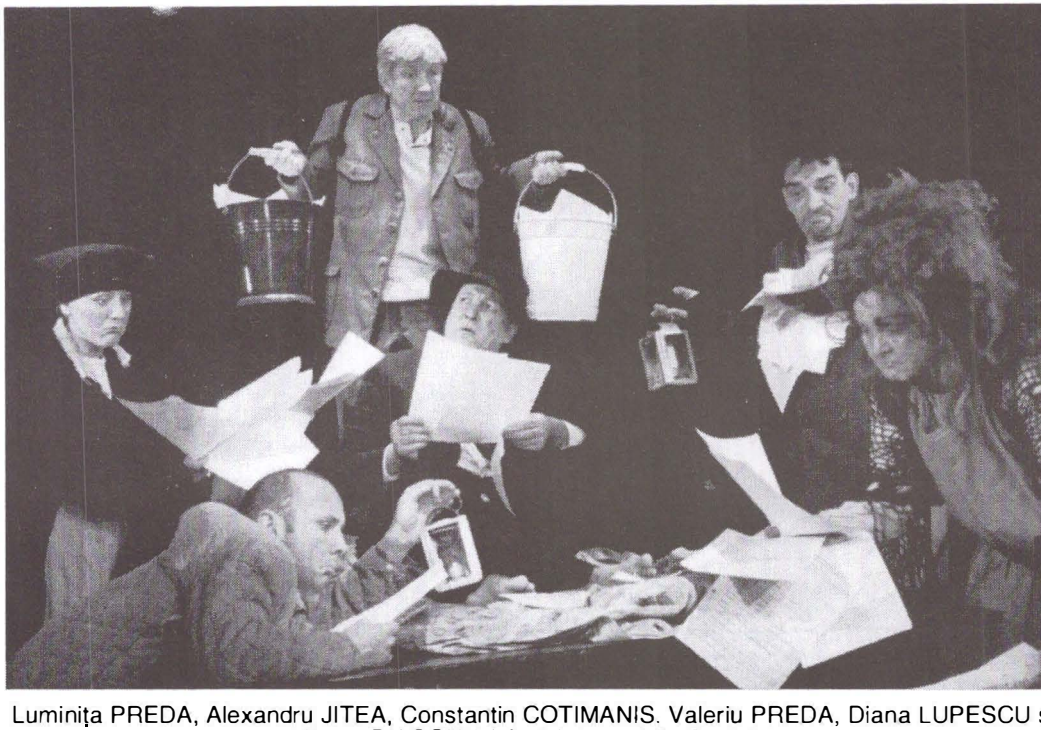
Alina MANG

La pomul lăudat...

După o săptămână încărcată, cu program prelungit la serviciu și obositoare activități cotidiene, urmează sfârșitul de săptămână așteptat, în care fiecare dorește să facă *altceva*. Să se întâlnească cu prietenii, să se destindă, să iasă undeva în oraș... ca de exemplu la teatru. Atunci încep căutările: ce se joacă? cu ce actori? unde? Dar să fie intim și neapărat în centru. În urma acestei analize, Teatrul Nottara câștigă, pentru că pare să răspundă tuturor acestor preferințe și să asigure premisa unei seri plăcute, fie că prezumtivul spectator ar alege să vadă o comedie bulevardieră semnată de Jean Poiret, fie un spectacol „serios", o dramatizare după Franz Kafka. Prezența celor două propuneri repertoriale, *Sărbători fericite* (piesa lui Jean Poiret cu titlul original *Joyeuses Pâques*) și *Castelul*, poate satisface gusturile unui public variat (aspect important pentru un teatru ce ține la popularitate), dar nu este suficientă. Textele sunt exploatate cu adevărat doar în cazul în care și spectacolele pe care le prilejuiesc sunt de calitate.

La o comedie bulevardieră, construită cel mai adesea în jurul triunghiului conjugal și la care finalul se poate intui (demascarea înșelătorului și rezolvarea cu *happy-end* a conflictelor dintre soți), farmecul și hazul sunt generate de succesiunea de situații în care sunt puse personajele, de modul în care le fac față, de replicile savuroase. Toate acestea nu lipsesc din piesa lui Poiret și din traducerea lui Petre Bokor. Lipsesc însă din spectacolul a cărui regie este

Victoria COCIAȘ, Crenguța HARITON, Ion DICHISEANU în *Sărbători fericite.*



Luminița PREDA, Alexandru JITEA, Constantin COTIMANIS. Valeriu PREDA, Diana LUPESCU și Mircea DIACONU (rândul de sus) în *Castelul.*

semnată de Dinu Cernescu. Dialogul își pierde savoarea atunci când sună fals sau îngroșat, personajele devin propriile lor caricaturi, iar micile cochetării ale interpreților cu publicul din sală nu fac decât să le accentueze trăsăturile grotești. Victoria Cociaș în *Silvie* este singura care reușește să se mențină într-un oarecare echilibru. Te obosește absența ritmului menit să umple scena de viață. În aceste condiții, scenografia lui Sică Rusescu, atent și amănunțit construită, cu multe elemente de decor, nu poate să ajute dinamica spectacolului.

*

Comedia nu este un gen ușor. Și nu trebuie tratată cu ușurință. Atunci când este bine făcută este joacă, ritm, bucurie...

Castelul este un titlu incitant pentru spectatorul care cunoaște opera lui Franz Kafka și ar vrea să retrăiască în sala de teatru drama neputinței și utopia idealului care îl fascinaseră la lectură. De asemenea, *Castelul* este o propunere interesantă și pentru acei care aveau cartea pe lista de lecturi obligatorii, dar nu au parcurs-o încă. Vizionarea spectacolului ar putea fi pentru aceștia din urmă deschiderea drumului către roman. Mă tem că în ambele cazuri spectatorii vor pleca acasă dezamăgiți.

Am asistat la o dramatizare coerentă, ce-i aparține lui Tino Geirun, în măsură să expună problematica romanului, o dramatizare poate puțin cam seacă pentru a reda atmosfera poveștii, pentru a-i pătrunde profunzimea și a-i evidenția sensurile. Dar, pe de altă parte, toate acestea erau în sarcina spectacolului. Teatrul își pune la dispoziție propriile sale mijloace, care, folosite cu iscusință, sunt menite să completeze vorbele și să le transforme în tablouri vii, impresionante prin puterea tridimensionalului.

Spectacolul lui Tino Geirun se bazează pe interpretare, însă actorii nu au puterea să facă față cerințelor, iar celelalte „ingrediente" ale montării, precum scenografia (o pânză și câteva mese), luminile, ilustrația muzicală, reduse la strictul necesar, nu le pot deveni un sprijin. Rămâne doar istoria unui arpentor ce tinde să ajungă la castel, dar este țintuit într-un biet sat din cauza unui mecanism social absurd. Rostit curat, textul nu prinde forță; figurile, decupate parcă din filmul expresionist, devin doar ciudate, mutarea meselor și plimbarea felinarelor aprinse, spălarea insistentă cu apă a eroului principal, sunt acțiuni ce pierd, în contextul montării (culmea!), orice conotație simbolică.

Pentru crearea spațiului se manevrează o pânză cenușie. (Culoare obositoare, unică în spectacol. Asta să fie cheia atmosferei kafkiene?) Sunt singurele momente în care imaginația celui prezent se eliberează și are posibilitatea să fugă dincolo de limitele spectacolului.

Chiar dacă reprezentațiile nu au fost pe măsura așteptărilor noastre, spectatorii, oameni obișnuiți din nefericire să se mulțumească cu puțin, vin, umplu în continuare sălile teatrului, ori pentru că autorul e important, ori pentru că joacă unul sau altul dintre actorii îndrăgiți... Sunt generoși și-și iubesc artiștii, de aceea merită întotdeauna mai mult, le datorăm respect și spectacole de calitate.

Teatrul Nottara – Sărbători fericite **de Jean Poiret. Traducerea și adaptarea: Petre Bokor. Regia: Dinu Cernescu. Scenografia: Sică Rusescu. Ilustrația muzicală: Mădălin Cristescu. Distribuția: Victoria Cociaș, Ion Dichiseanu, Crenguța Hariton, Anca Bejenaru, Luminița Erga, Anda Caropol, Viorel Comănici și Alexandru Gheorghiu. Data premierei: 17 ianuarie 2003.**

Teatrul Nottara și Pygmalion Theater Viena – Castelul, **adaptare de Tino Geirun după Franz Kafka. Un spectacol de Tino Geirun. Distribuția: Mircea Diaconu, Diana Lupescu, Luminița Erga, Constantin Cotimanis, Valeriu Preda, Alex Jitea. Data premierei 29 ianuarie 2003.**

Claudia LIPAN

Simpla suflare de-o clipă

Caz clinic, găsindu-și cu ușurință loc chiar mai târziu în paginile scrise de Ernesto Sábato, *Juan Pablo Castel* este antieroul romanului argentinian *Tunelul*. Făcând parte din rândul furioșilor ce resping cu naivitate sistemele sociale și individuale în care sunt angrenați, el și-a găsit o mulțime de adepți pregătiți să explice studios acest tipar uman. Spectacolul lui Gavriil Pinte de la ACT nu caută, însă, o explicație. Interogat de trei medici din clinica în care este ținut în urma uciderii iubitei, *Castel* își începe confesiunea. La granița dintre spectacolul-lectură și piesa de teatru propriu-zisă, actorii își schimbă rând pe rând rolurile, ca o contopire a gândurilor pe care le rostesc.

Alegerea lui Zoltan Butuc în rolul lui *Castel* aduce înapoi publicului ceva din suferința lui *Ladima*. Suferința artistului ajuns la limita insuficienței celorlalți, la mulțumirea cu Sinele și cu labirintul din care se naște, în aceste condiții, arta sa. Pictor destul de bine cotat, *Castel* observă într-o simplă necunoscută prezentă la vernisajul său cea mai potrivită verigă a propriilor tablouri. Singura care s-a oprit asupra unui detaliu ocolit de restul privitorilor, *Maria Iribarne* devine ținta unei îndelungate și, în cele din urmă, obsesive căutări de a se înțelege pe sine ca artist. Fără să știe de ce, labirintul lui de coridoare întunecate, ermetice, are nevoie de această femeie. Împlinirea ca om ține de esențiala apropiere de un alt suflet asemănător. În timp ce asemănarea dispare ulterior, labirintul se redeschide.

În rolul *Mariei*, Ana Calciu este destul de șovăitoare. Nu are tăria și încrederea necesară în eroina care o putea determina să pulseze o febrilă tensiune în relația cu ceilalți. Prin prisma Anei Calciu, *Maria Iribarne* rămâne o femeie slabă, incertă, cu multe carențe în limpezirea propriilor trăiri.

Orodel Olaru împărtășește caracterul posac al soțului *Mariei*. Stingher, bizar, *Allente* are veleități de filosof stoic. Beneficiind de simplitatea gesturilor, actorul umple cu atenție și parcă delicatețe neputința aspră a personajului său. Nesemnificativă, prezența lui *Allente* în ritmul celor doi îndrăgostiți trebuie colorată – pe cât se poate – cu bagajul artistic al interpretului. Același lucru se poate spune și în cazul lui Gabriel Spahiu. Medic rezervat, psiholog, trece drept doctor apropiat față de pacientul său.

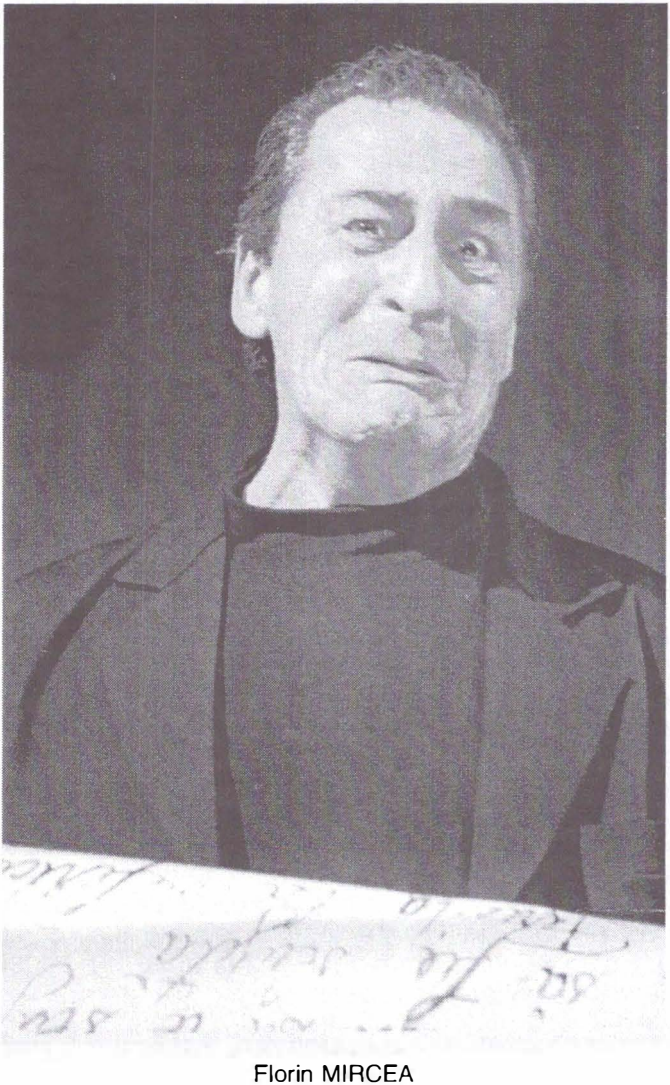
Toți trei se ajută de scenografia Roxanei Ionescu. Când li se simte lipsa, actorii cer o revizuire a obiectelor. Iar acestea... sunt unul singur: cu o utilitate plastică, aproape simbolică, expresivă, în mijlocul scenei își rotește încet banda un magnetofon; înregistrând astfel câștigul și, în final, abandonul fiecăruia dintre personaje. Tresărind uneori la câte un impuls dar incapabile de a se ridica în momentul în care fie cad, fie sunt imobilizate de cadrul lor specific, ele se afundă într-un fel de letargie simulată, într-un somn al ființei pudice obișnuite cu singurătatea. Și nu pot trece cu vederea: privindu-le, nu am putut să-mi răspund încă la curiozitatea că se crede în ideea de bucurie a vieții care traversează cu o iuțime incredibilă ființa, lăsând astfel, în loc, o mare singurătate. Or, singurătatea naște în noi, de cele mai multe ori, dorința neașteptată de a participa, de a comunica dincolo de bariera pe care ne-o impune. Dorință care în cazul destăinuirilor lui Sábato rămâne simpla suflare de-o clipă.

Teatrul ACT – Tunelul **de Ernesto Sábato. Scenariul și regia: Gavriil Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Cu: Zoltan Butuc, Orodel Olaru, Gabriel Spahiu, Ana Calciu. Data reprezentației: 5 decembrie 2002.**

Constantin PARASCHIVESCU

Jocul parodiei

Premiera spectacolului *A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare a fost întâmpinată la Iași cu un entuziasm deosebit de public, în majoritate tânăr. „Aplauze de o jumătate de oră", anunțau ziarele locale, ceea ce nu poate fi numită chiar o exagerare, pentru că nimeni nu stă cu ochii pe ceas atunci și timpul parcă se dilată în euforie; dar de un sfert de oră au fost. Prilej de satisfacție pentru actori, pentru realizatorii din umbră - regizoarea Beatrice Rancea, scenografii Helmut Stürmer (decor), Irina Schrotter (costume) - și, evident, pentru conducerea teatrului care, pe baza acestei reacții, are motive să considere noua montare un succes. Ceea ce în bună parte se și susține, pentru că atributul ei principal este *spectaculozitatea.*



Florin MIRCEA

Regizoarea mizează pe fascinație plastică și coregrafică, ambianță muzicală de efect și alternanțe de joc în registre contrastante, care îmbracă montarea în falduri atractive. Cadrul simplu și expresiv conceput de Helmut Stürmer pentru desfășurarea acțiunii este și elegant, și spațios, cu un fundal care permite luminii să gliseze în mai multe culori, după meandrele jocului; pe o cortină intermediară sunt proiectate valurile mării care au provocat naufragiul corăbiei gemenilor *Viola* și *Sebastian,* ducele lenevește pe un tron somptuos, contesa dispune de o canapea modernă, în dreapta se înalță tulpini zvelte de flori, în stânga e o piscină, nu știm de cine imaginată, fără rost. Costumele alternează strălucirea de epocă *(Ducele, Sir Toby)* cu linia elegant modernă *(Contesa, Malvolio, Viola, Sebastian),* având în figurantele feminine sugestii de paradă a modei.

Jocul alternează, la rândul lui, între lentoare și ritm dezlănțuit de mascaradă. Începe ca în somn, cu un duce dus de muzica viselor, fără vlagă, abia rostindu-și replicile și pictând pe busturile și brațele goale ale muzelor din jur note muzicale. Melancolie crud rănită de refuzul contesei de a-i lua în seamă mesajele de dragoste, înregistrat pe reportofon de curierul mucalit în haine de azi. Câtă deosebire între îndrăgostitul efeminat și cel aprig, stârnit de farsă, *Malvolio,* care apare în fața contesei ca un măreț El Toreador, într-o mantie neagră ce se desface în două aripi uriașe de pradă, lăsând să se vadă roșul aprins de patimă al căptușelii! Moment voit senzațional, care face să tresară, prin bubuitul cunoscutei arii de operă, public și contesă, cu ropot de aplauze apoi și recul speriat al eroinei. Nu s-ar zice că nu sunt de efect liniile astfel conturate, dar ele ating numai suprafața universului personajelor, struna umană mai din adânc, de lirism și poezie, rămâne neauzită. Ducele își pierde seducția virilă și atunci de ce se mai îndrăgostește de el *Viola? Malvolio,* îmbătoșat în îngâmfarea lui aristocratică, e văduvit de o exclamație de sinceră admirație pentru contesă când o vede, „cerul umblă pe pământ!", omisă de regizoare, care-l sărăcește afectiv. În general, complexitatea e rezolvată la nivelul contrastelor de imagine și ton, nu și al ambiguității.

Petre CIUBOTARU

Predomină tenta parodică, justificată în viziunea modernă. Cu motive ironice la telenovele și dansuri frenetice, bodyguarzi și june lascive. Dar și șarjă și numere ieftine de iluzionism. Tripleta *Sir Toby, Sir Andrew, Maria*, deși se bucură de o bună distribuție (Emil Coșeru, Cătălin Tudor Manea, Pușa Darie), devine supărătoare prin alura gălăgioasă și exagerat clovnescă în care e pusă să joace; bietul Cătălin Manea apare cu un colac pe gât, labe de înotător și trebuie să facă baie în piscină, că tot e plasată acolo, în veritabil stil „Vacanța mare". Farsa lui *Malvolio* e pusă la cale cu jerbe de flăcări pe gură și se încheie cu introducerea lui într-o ladă, tăiată apoi în două cu ferăstrăul, rămânându-i într-o jumătate capul, în cealaltă picioarele. Efecte de bâlci, care justifică poate mascarada. dar nu și o idee. În această dezlănțuire, când zgomotoasă, când frenetică în mișcare. un singur personaj păstrează măsura expresiei firești și a gândului: *Bufonul*. În interpretarea lui Petre Ciubotaru, el apare cu pălărie, lavalieră, baston, într-o alură chapliniană fără nimic grotesc, grav, rostind replicile liniștit, pe un ton scăzut, care obligă să ciulești mai bine urechile. Când e rugat să cânte, spune încet versurile la rampă, cu o coadă îngânată de melodie și o discreție care atrag mai mult atenția. Ca și ultimul refren, abia șoptit, nostalgic ca o adiere, care încheie spectacolul, după. vacarm, în ropote de aplauze.

Cu amendamentul privind reducerea la o singură linie, a îngâmfării ridicole, e remarcabilă creația lui Florin Mircea în *Malvolio*. Ca și aceea a lui Constantin Pușcașu în ducele devitalizat și, în parte, a tinerei Gabriela Iacob pentru o anume naturalețe în interpretarea *Violei*. Nu și a Liviei Iorga, împinsă prea mult spre aere artificiale, de vampă, în *Olivia*. Chestiunea dragostei rămâne, de altfel, neelucidată în reprezentație, lăsată pe seama presupunerilor, din care nu știm câte se apropie de înțelesul real al travestiului și mirajului amăgitor al iubirii, fie și într-o mascaradă.

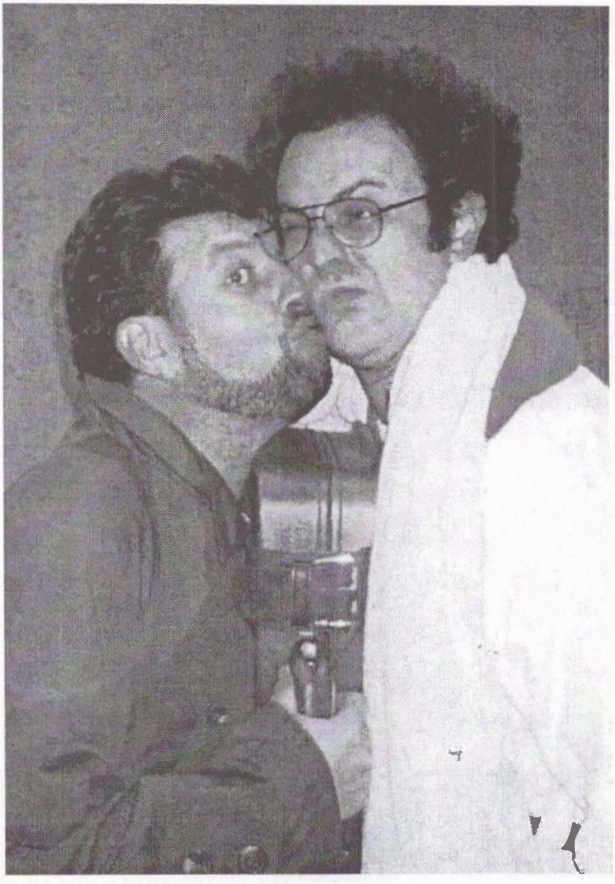
Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași – A douăsprezecea noapte **de William Shakespeare. Traducerea: Mihnea Gheorghiu. Regia, coregrafia și ilustrația muzicală: Beatrice Rancea. Decor: Helmut Stürmer. Costume: Irina Schrotter. Distribuția: Florin Mircea, Petru Ciubotaru, Emil Coșeru, Gabriela Iacob, Constantin Pușcașu, Cătălin Tudor Manea, Livia Iorga, Pușa Darie, Nicolae Ionescu, Vitalie Bichir, Dumitru Năstrușnicu, Constantin Avădanei, Gelu Zaharia, Daniel Busuioc. Premiera: 17 ianuarie 2003.**

Grațierile Mihaelei

Din inițiativa actorului Liviu Manoliu se joacă, în regia sa, în sala Studio a Teatrului Național din Iași, farsa lui Aurel Baranga *Fii cuminte, Cristofor*. Lăsând deoparte resentimentele față de persoana dramaturgului și a unei părți din operă, trebuie să-i recunoaștem valoarea de bun meșteșugar, care știe să construiască situații comice verosimile cu vervă și replică pe măsură. Comedia care-l are ca erou pe compozitorul Cristofor Bellea e o glumă moralizatoare cae-l ferește pe protagonist de „beleaua" ispitei, întruchipată în persoana seducătoare a soției prietenului său. Belea la figurat, pentru că la propriu, dincolo de rutina cotidiană și o anume aplatizare a chipului propriei sale soții, iubirea e reală și statornică. Faptul că cele două femei sunt interpretate, conform recomandării, de aceeași actriță, sugerează doar că amorul poate lua și chipul mai amăgitor de *frivolitate*.

Spectacolul se joacă în bună tradiție vodevilescă, cu nerv și haz. Liviu Manoliu imprimă ritm alert acțiunii, pune în valoare umorul replicilor, găsește soluții inspirate pentru neprevăzutul situațiilor și deruta personajelor. E un tempo

de carusel, în care actorii se angajează cu poftă și, nu de puține ori, cu efecte reale de bună dispoziție. Călin Chirilă, de pildă, a cărui amintire în *Tipătescu* ne-a lăsat imaginea unui ins apatic și blazat, e aici exuberant și în vervă, exploziv în reacții, în permanentă mișcare și cu savoarea replicilor rostite. Tânăra Diana Ignat are prilejul de a reda două chipuri contrastante, al *soției* marcate de griji și al *prietenei* seducătoare, probă de virtuozitate pentru orice actriță, pe care o rezolvă cu tact și naturalețe. *Prietenul* compozitorului e Daniel Busuioc, candid și masiv, care dă exact esența personajului, numai că e îndemnat de regie la un diapazon exagerat de ton și joc de la prima apariție, ceea ce face cam neverosimilă situația, stridentă și uneori neinteligibilă. E o inabilitate a actorilor care montează ei înșiși, în a crea și gradația situațiilor, astfel încât să evite capcana unui început foarte sus, în forță, care nu mai poate duce apoi mai sus, în logica acțiunii, că nu mai are unde.



Călin CHIRILĂ și Daniel BUSUIOC

Farmecul jocului îl dă compoziția Mihaelei Arsenescu Werner, secretara compozitorului și autoarea scrisorilor care complică intriga și-l scot în cele din urmă din „belea". Mică și sprintenă, cu ochii vii și mișcări agile, personajul ei e peste tot și parcă dirijează ițele din umbră, cu haz și înțelepciune, iar felul cum graseiază replicile, cu savoare și distincție, îi dă o aură de noblețe, iar spectacolul, un licăr de spiritualitate.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași, Sala Studio – *Fii cuminte, Cristofor* de Aurel Baranga. Direcția de scenă: Liviu Manoliu. Dans: Dana Coșeru. Distribuția: Mihaela Arsenescu Werner, Călin Chirilă, Diana Ignat, Daniel Busuioc. Premiera: stagiunea 2000-2001.

„Țoapele" lui Pușa

În spectacolul lumii înconjurătoare, Pușa (Dumitru) Dinulescu e el însuși un spectacol. „*Lumea se cam teme că eu fac mereu misto* – spune el – dar *mistoul e pentru români ca tangoul pentru argentinieni și samba pentru brazilieni*". Cam așa ar fi, dacă ne gândim la legănarea pe niște valuri neprielnice ale vremurilor când

românii trebuiau să fure o gură de aer ca să trăiască. „*Pusi Dinulescu a fost, este și va rămâne un mare trăsnit simpatic în tot ce a scris*", astfel îl prezintă un profesor universitar din Craiova, sintetizând în două cuvinte omul și opera. Pentru că Pușa a scris din 1966 în toate genurile literare, versuri, proză, dramaturgie. A fost premiat de Asociația Scriitorilor din București pentru volumul de povestiri *Linda Belinda* în 1979, de Uniunea Scriitorilor pentru romanul *Îngerul contabil* în 1998 și de Editura Nemira pentru piesa *Bani de dus, bani de-ntors* în 1999, editate într-un volum, alături de *Casa cu țoape.* A mai scris și alte piese, publicate în „*Vatra*" și „*Arlechin*"; i s-au reprezentat două, *Dresură de porumbei* la Turda în 1986 și *Meandrele vieții* la Bârlad în 1989. Publică în 2002 doar cele menționate în volum, preferând condiția de perpetuu debutant: „*Spuneți-mi dom'le, care dramaturg a mai fost în stare să se lepede de toate piesele lui?... Numai eu. Săracul!*" Piesa premiată stă din 2001 într-un „sistem" de lecturi și referate, nedecis încă, la un important teatru bucureștean , iar *Casa cu țoape* are, după 24 de ani, șansa să fie reprezentată în premieră absolută la Teatrul Național din Craiova, după o încercare eșuată în 1982 la Bacău, tot în regia lui Mircea Cornișteanu.

A început s-o scrie într-o noapte, în 1979, după o discuție cu Teodor Mazilu care susținea că „omul nu-și caută fericirea". Probabil că în replică la punctul de vedere al lui Mazilu, pentru că „puhoiul de pagini" scris atunci într-o noapte exprimă mai mult sugestia unui năduf din perspectivă contrarie, despre care Pușa nu ne dă amănunte. Doar precizări privind metamorfoza textului, din care n-ar mai fi rămas în versiunea actuală decât titlul. Și după premieră, neconcordanțe între textul publicat și cel jucat, ba chiar și în structura celui publicat, al cărui final Pușa mi-l semnalează cam la jumătatea părții a doua. *Țoapele* ar fi șase personaje care se perindă printr-un apartament de bloc „*jegos, în care toate curg, toate se*

Tamara POPESCU și Ion COLAN

înfundă" – gazdele, *Onel* și *Georgeta Popescu*, vecinii, *Matei* și *Emilia Frunzuliță* (administratorul și consoarta), *Sandu Borăscu* (urât apelativ... Don Juan cu aere de intelectual, mitocan și brutal) și nou-venita *Viorica Găoază* (nepoata *Georgetei*, moldoveancă prostuță de la țară). *Onel* învârte niște afaceri în Pakistan cu mațe de oi, lână și bumbac, e plin de bani *„c-am stiut ce să fac, dac-a venit iar burghezia"*, precum *Manole* din piesa cealaltă, american de origine română care-și petrece concediul la mare, la Vama Veche, cu o junâ mult mai tânără. Pentru ei și personajele din preajmă, viața se reduce la două preocupări principale – banii și amorul. Amorul trăit ca zbenguială erotică, într-o nestatornicie care-i face pe ei înșiși să nu mai știe cu cine sunt, o *căţelăreală* cum spune juna, certificând mirarea *Vioricăi* că *„răpidi di cur mai i și mătusa ista a me!"* (parafrază cu haz la populara „rea de muscă"). Nestatornicie lăsată de capul ei de însuși autorul, care se amuză parcă trimițându-i întruna în mare în prima piesă, iar în apartamentul celeilalte perindându-i cam ca la gară numai pentru asta. Le ridiculizează, desigur, metehnele și limbajul, se întrevăd afinități cu verva satirică din *Gaițele* de Kiriţescu, înclinația parodică a lui Băieșu, fanatismul grotesc din piesele lui Mazilu, într-o manieră proprie, jovială unde ingeniozitatea și nonșalanța se îmbină în crearea unui joc de comedie bufă. Cu volubilitate de farsă, săgeți satirice, trucu-lență a limbajului și virtuale fantezii teatrale care surprind prin neprevăzut – transformarea personajelor în fantome în *Casa cu țoape*, pietrificarea lor în interferență de timp în *Bani de dus, bani de-ntors*. Le concurează cu îndemânare, le dă câte o sugestie de dramă (promițătoare în autocompătimirea *Georgetei* – *„am fost un fluture și am ajuns o omidă"*), contraste pitorești în mediul conturat (rusoaica *Ludmila* în *Bani de dus*, moldoveanca *Viorica* în *Casa cu țoape*) creează pasaje de adevărată virtuozitate literară cu descântecele *Vioricăi*, de haz uluitor la lectură (parcă improprii în rostire scenică, lungite cum sunt). *„Mișto"l* lui Pușî are adresă reală la moravurile derizorii și limbajul agramat al lumii suburbane, deconectează, stârnește râsul, dar și un revers asupra propriei lucrări care cade în cursa exceselor licențioase și pierde șirul acțiunii în scene gratuite ce produc confuzie și nu-și mai regăsesc punctul terminus.

Șovăială care afectează și spectacolul craiovean. Regizorul Mircea Cornișteanu l-a compus cam expeditiv, cu o distribuție căreia, cu o excepție, nu-i putem găsi neconcordanțe. *Georgeta* e Tamara Popescu, actriță ce a creat cândva un savuros personaj mazilian în *Mobilă și durere* și aduce câteva accente și în cel de acum; *Onel* e Ion Colan, masiv și grobian, în linia de brutalitate a textului; *Sandu* e Mihai Arsene, detașat în aere de fals intelectual și cu porniri de mitocan sadea; *Viorica* e Geni Macsim care creează un portret ingenios de prostuță deșteaptă cu uimiri naive de tot hazul; *Emilia* e Leni Pințea-Homeag, cu autentică alură de mahalagioaică. Distribuirea lui Nicolae Poghirc în *Matei* mi se pare o clovnerie, contrastul fizic cu consoarta și impulsurile erotice către gazdă frizând mai degrabă un handicap patologic. Supărătoare e, însă, linia generală de vulgaritate care nu se substituie unei tonalități modulate cu teatrală ironie, ci se instalează ca o „țoapă" propriu-zisă în casa vizată, nu elucidează confuzia și țopăie inconștient în sunete stridente de manele care o entuziasmează. Și Ion Colan, și Leni Pințea și mai ales Tamara Popescu aveau date care să sublinieze o detașare ironică de isteria gălăgioasă instaurată, gen – știu eu? – Octavian Cotescu în personajele lui Mazilu și Băieșu, mimând perplexitatea comică. N-a fost să fie.

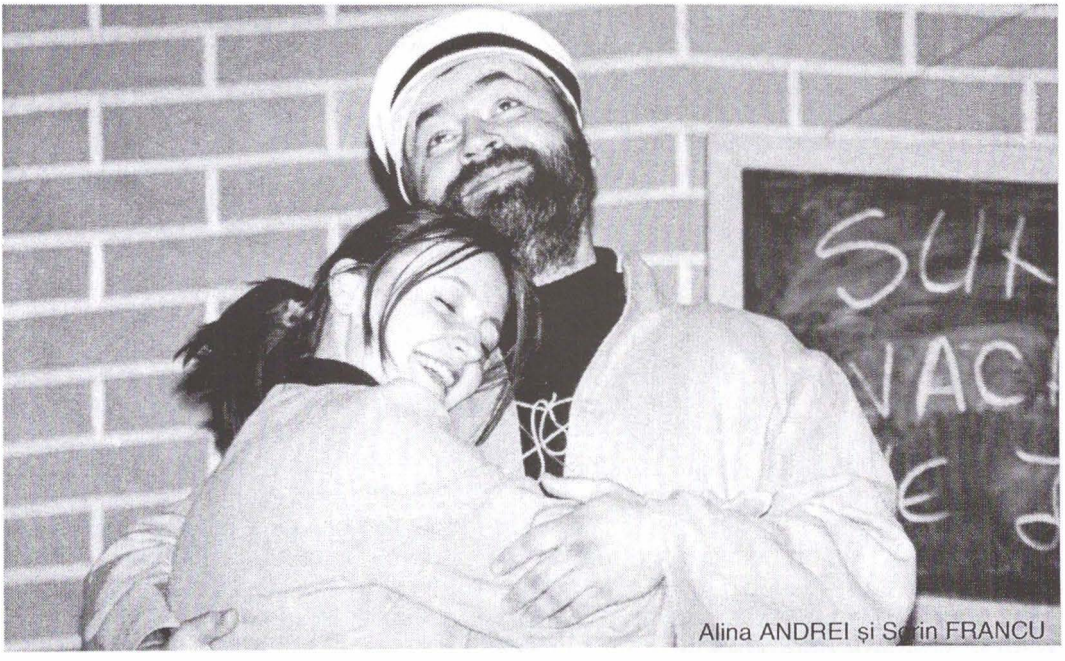
Teatrul Național din Craiova: Casa cu țoape **de Pusi Dinulescu. Regia: Mircea Conișteanu. Decoruri: Viorel Penișoară-Stegaru. Costume: Klara Labancz. Distribuția: Ion Colan *(Onel)*, Tamara Popescu (*Georgeta*), Nicolae Poghirc (*Matei*), Leni Pințea-Homeag (*Emilia*), Mihai Arsene (*Sandu*), Geni Macsim (*Viorica*), Cristian Petec, Doru Fierbințeanu (*Fantomele*). Premiera: 25 ianuarie 2003**

Joc adolescentin

Șansa de a vedea vechea clădire a teatrului din Focșani, unde știam că se cultivă genul cu pasiune de pe vremea producțiilor de amatori, m-a determinat să răspund prompt unui apel neprevăzut de a face un drum într-acolo. N-a fost să fie – clădirea e în renovare, închisă, și n-am zărit-o nici măcar pe dinafară. Spectacolele Teatrului Municipal Focșani se joacă în sala Ateneului Popular, pe o scenă improprie, fără adâncime. Dar trupa, care are statut profesionist din 14 aprilie 1994, cultivă un repertoriu variat, ambițios, regizori înzestrați și cu însușiri pedagogice, după Alexandru Darie și Matei Varodi întâlnindu-i frecvent pe afiș pe Mihai Lungeanu (*Transfer de personalitate* de Dumitru Solomon, *Strip-tease în largul mării* de Slavomir Mrožek, *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, *Trei nopți cu Madox*, *Și cu violoncelul ce facem?* de Matei Vișniec) și Cătălin Naum (*O noapte furtunoasă*, *Năpasta* de I.L. Caragiale, *Baraca* de Alexandru Chidean, *Licuriciul* de Eugen Drăghin). Aici s-au jucat, în ani, și piese de Molière, Cehov, Robert Thomas. Tudor Mușatescu, Teodor Mazilu, Nelu Ionescu, Tudor Popescu. O trupă tânără, cu media de vârstă puțin peste 30 de ani (37 are directorul, Sorin Frâncu), din care cei „în floare" ar fi Adina Andrei (23, studentă anul trei UNATC) și Adrian Rachieru (22 ani), iar cei cu „experiență" s-ar numi Paula Grosu, Valentin Cotigă (51 ani), Mihail Spiridonescu (39 ani). Inimoși, majoritatea din urbe sau împrejurimi (date menționate în caietul-program întocmit cu grijă de secretara literară Georgeta Vioreanu).

Cătălin Naum a montat aici *Jocul de-a vacanța* și mărturisește că nu l-a iubit pe Mihail Sebastian, al cărui lirism i se părea siropos, până la lectura mai recentă a *Jurnalului* său. Abia așa i-a descoperit profunzimile și actualitatea. Și a vizat un spectacol în care nu primează poezia dragostei, ci elanul „jocului" adolescentin, într-un intermediu de viață care astăzi se manifestă mai agresiv, fără căderi nostalgice. O *Corină* care dă buzna parcă de pe băncile școlii, în tricou și blugi. Băiețoasă, cu gesturi de karate, ne surprinde, evident, dar o putem accepta câtă vreme tânără actrița Adina Andrei nu se rățoiește strident la parteneri. Dacă publicul-țintă sunt liceenii, atunci e clar că se vor recunoaște în personaj și-i vor admira reacțiile. În ceea ce ne privește, i-am sesizat talentul în unele scene mai „calme" și în special în monologul final, când e singură, îmbătrânită, cu ochelari pe nas. De aceeași admirație are parte și Adrian Rachieru, veritabilul adolescent *Jeff*, cu orientare erotică sigură spre Civittavechia – puțin amânată acum. Aprecieri pentru ținuta distinctă a Paulei Grosu (*Madam Vintilă*), echilibrată între nevoia de tandrețe și reprimări, ca și pentru discreția bonomă a lui Sorin Frâncu (*Bogoiu*). Apariția extravagantă a lui Mihai Spiridonescu, pe un profil bărbat (*Călătorul*), pe celălalt femeie (*Călătoarea*), e o idee teatrală care promite ceva, dar nu elucidează. Rețineți, Adrian Rădulescu (*Ștefan Valeriu*), Valentin Cotigă (*Maiorul*). Dacă nu s-ar striga prea mult, s-ar înțelge mai bine rosturile „jocului".

Teatrul Municipal Focșani – Jocul de-a vacanța **de Mihail Sebastian. Spectacol realizat de Cătălin Naum. Distributia: Adina Andrei (*Corina*), Adrian Rădulescu (*Stefan Valeriu*), Sorin Frâncu (*Bogoiu*), Paula Grosu (*Madam Vintilă*), Adrian Rachieru (*Jeff*), Valentin Cotigă (*Maiorul*), Sorin Rusu (*Mecanicul*), Mihail Spiridonescu (*Călătorul/Călătoarea*). Premiera: 20 februarie 2003.**



Alina ANDREI și Sorin FRANCU

Alina MANG

Sebastian „se joacă" la Focșani

În țară sunt multe teatre ce se găsesc în situații jalnice. Fie ele teatre de tradiție, cu clădiri aflate în patrimoniul național, unde sau s-au jucat de-a lungul timpului spectacole memorabile și s-au perindat actori de seamă, fie ele, pur și simplu, teatre importante pentru sufletul unei urbe, pentru mișcarea ei artistică și intelectuală. Întreținerea lor, restaurarea, supraviețuirea clădirilor cât și a personalului artistic și administrativ sunt probleme care devin spinoase și sunt pasate (cu pase lente și lungi!), precum mingile de ping-pong, de la forurile municipale la cele județene ori invers. Bugetul alocat fiind oricum prea mic (și redus sistematic an de an), rămân ca speranță salvatoare subvențiile pe care vreun Mecena local este dispus să le acorde, pentru că vede în teatru un locaș de cultură ce poate fi mândria orașului. Dar și atunci când există responsabilitate față de actul culturii, bunăvoință și nu sunt bani... ne întoarcem de unde am plecat. E un cerc vicios în care se învârt de ani de zile multe teatre din provincie în dorința disperată de a supraviețui, spre a nu-și priva publicul de mirajul și bucuria serilor de spectacol.

Captivi în acest cerc, cu fonduri de cele mai multe ori insuficiente, fără o sală proprie și adecvată, îți vine greu să crezi că cineva mai are chef să facă teatru. Și, totuși, la Focșani așa se întâmplă! Astfel, s-a montat *O noapte furtunoasă* (I.L. Caragiale), *Slugă la doi stăpâni* (Carlo Goldoni), *Trei nopți cu Madox* (Matei Vișniec), *Transfer de personalitate* (Dumitru Solomon); și sunt doar câteva exemple de texte jucate la Teatrul Municipal din Focșani în ultima perioadă. Exemple cu „greutate", autori importanți, partituri scenice diverse, atacate cu mult curaj de

o trupă din care cei mai mulți membri nu au studii de specialitate. Au însă dăruire, disponibilitate, dorință de a împărtăși publicului trăirile lor și, de asemenea, respect și atașament față de cei care-i conduc în această aventură: regizorii.

Am putut observa toate acestea „la cald", la premiera *Jocul de-a vacanța* după textul lui Mihail Sebastian. Spectacolul s-a jucat pe scena Ateneului, cam improprie de altfel, cu arlechini doar bănuiți, intrând în sarcina decorului să mascheze și intrările și ieșirile actorilor. E păcat, dacă te gândești că în Focșani exista până mai deunăzi o superbă clădire a teatrului, aflată în continuă restaurare de câțiva ani buni și care nu se știe când sau dacă se va mai încheia vreodată. În speranța că se vor putea întoarce pe scena unde au jucat Ion Manolescu, Tony Bulandra, Agatha Bârsescu, artiștii focșăneni își tot fac „stagiul" la Ateneu și în alte săli unde sunt doriți și așteptați. Greutățile îi determină să fie solidari, se strâng cu înverșunare în jurul regizorului, încercând să dea tot ce e mai bun. Drept e că, de această dată, și regizorul – Cătălin Naum – este unul dintre cei care știu să obțină acest lucru. Așa se întâmplă la Podul bucureștean, de unde s-au desprins actori, de succes acum, care nu au uitat însă tot ce au învățat acolo și că au rămas în familia „podarilor", așa se întâmplă la UNATC, la orele sale de actorie. „Studenții" focșăneni au acceptat conștiincioși propunerile „profesorului", s-au străduit, dar drumul către personajele lui Sebastian se pare că a fost mai anevoios. Sau viziunea lui Naum asupra „jocului de-a fericirea" nu a fost suficient de explicită. În pensiunea *Weber* se produc lucruri ciudate, misterioase, care dau tonul unui joc în care se vor prinde până la urmă toți locatarii ei: de-a vacanța. Dar adevăratul joc este cel de-a fericirea, ai cărui protagoniști și inițiatori sunt *Corina* și *Ștefan*. Acest cuplu trebuie să fie cheia întregului spectacol și tocmai ei se „văd" cel mai puțin. Nu atât ca personaje distincte, ci ca relație de intimă complicitate, care se construiește treptat între ei și care se deduce și din relația fiecăruia cu celelalte personaje. Între cei doi planând prea multă incertitudine și mister,sunt compromise și raportările lor la *Bogoiu*, *Jeff*, *Madam Vintilă*, *Maior*... Nuanțările nu sunt destul de evidente. Stridențele din interpretarea Adinei Andrei arată că ea încă nu și-a găsit personajul, nu este acea *Corină* – propusă de regizor – care deține secretul, știe tot și trage sforile din umbră. La fel și Ștefan. Mai mult fad, păcălitorul păcălit își pierde din farmec în interpretarea adeseori impersonală a lui Adrian Rădulescu. Împreună cu aceștia, Paula Grosu, o *Madam Vintilă* credibilă, Sorin Francu, un *Bogoiu* conspirativ, mereu alături de *Corina*, lipsit însă de orice filon nostalgic, Valentin Cotigă, un *Maior* aproape ramolit, care pare cu adevărat „să bată în retragere", Adrian Rachieru în *Jeff* și Sorin Rusu în *Mecanicul* contribuie la desfășurarea scenică a „jocului". O apariție aparte, ciudată este cea a lui Mihail Spiridonescu care, fără vorbe, costumat pe jumătate femeie, jumătate bărbat îi reprezintă pe intrușii la pensiunea Weber: *Călătorul* și *Călătoarea*.

Am văzut, ieșind de la spectacol, mulți tineri comentând. În mod cert nu veneau pentru prima oară. Au urmărit acțiunea, poate au vibrat la lirismul lui Sebastian. Probabil vor reveni la Ateneu sau unde va mai ține spectacole Teatrul Municipal. Ce vor vedea și cum? Aici trebuie să intervenim noi, oamenii de teatru, cei care consemnează spectacolele, le discută și trebuie să le aducă în atenția membrilor breslei. Așa cum sunt, cu părțile lor bune și rele. Fără să le ignore. Este foarte important că la Focșani se face teatru. Artiștii de acolo așteaptă să-i vedem, să-i ascultăm, dar mai ales să le vorbim! Doar având grijă de prezent ne putem asigura viitorul.

Teatrul Municipal din Focșani: Jocul de-a vacanța, **un spectacol de Cătălin Naum după Mihail Sebastian. În distribuție: Adina Andrei, Adrian Rădulescu, Sorin Francu, Paula Grosu, Adrian Racheriu, Valentin Cotigă, Sorin Rusu, Mihail Spiridonescu. Data premierei: 20 februarie 2003.**

Elisabeta POP

„Lasă tobele să tacă"

Opțiune repertorială a noului director al Trupei Szigligeti, Meleg Vilmos, cunoscuta piesă a lui Brecht *Mutter Courage* a găsit ecou la mai vechiul colaborator al Trupei, Parászka Miklós de la Satu Mare. Piesa nu este din zona

teatrului „plăcut", capabil de destindere, ea se adresează unui public oarecum pregătit. Și mai presupune și dorința conducerii de a ridica nivelul publicului, obișnuit excesiv cu operete sau comedii muzicale și, mai ales, a se adresa publicului tânăr (elevi, studenți) cu opere din marea literatură.

De ce *Mutter Courage,* însă, nu e greu de presupus, într-o vreme în care, vai, războaiele, de care ne temeam atâta, bat iarăși la ușă. Și nu în ultimul rând, este posibil să fi visat la acest rol dificil, această mare actriță a trupei maghiare orădene, Csiky Ibolya.

Prin anul 1913, elevul Brecht, în vârstă de 16–17 ani, crescut într-o onorabilă familie burgheză, scria într-o compunere cu temă comandată: „E plăcut și onorabil să mori pentru patrie", dar, nu poate fi omis scopul propagandistic, fiindcă, spunea el, „despărțirea de viață e totdeauna foarte grea... mai ales pentru tinerii aflați în floarea vârstei". Tânărul student medicinist cânta prin baruri și restaurante, cântece antirăzboinice compuse de el, ca *Legenda soldatului mort.* În epocă circula sinistra idee că soldații morți ar trebui înviați și trimiși iarăși pe front, o singură moarte pentru patrie nefiind de-ajuns.

Nefericita soartă a Annei Fierling o împinge, în oribilul măcel „de treizeci de ani", în chiar inima războiului, în linia-ntâi: ea le vinde soldaților izmene și șuncă, negoțul fiind unica ei sursă de existență. Drumul interminabil al femeii amărâte prin toate țările implicate în măcel devine, simplu drumul primejdios al oricărui om, printr-un spațiu și un timp al incertitudinii și al morții. Simbolic, cei trei copii ai ei sunt făcuți cu trei bărbați de nații diferite (*Eilif* e francez, *Schweizerkas* elvețian, muta *Kattrin* nemțoiacă): ei mor, pe rând, toți, Anna pierzând astfel ce are mai de preț, dar, paradoxal, susținând exact războiul ce-i aduce, pe de altă parte, un venit fără de care nu ar putea trăi...

Scenograful spectacolului (Bölöni Vilmos) a imaginat un spațiu circular unde drumul în căruța *Annei* lasă impresia puternică a repetării, a nesfârșitului tragic al războiului: pe acest practicabil circular, căruța hodorogită a femeii se învârte bezmetică ca într-un carusel. În fosă, mica orchestră acompaniază solemn cântecele aspre – mai mult rostite decât cântate de actori – despre oamenii și întâmplările din războiul nimicitor: o lume bolnavă, măcinată de mizerie, de boli, de moarte.

Regizorul Parászka Miklós a propus o idee originală: fiecare scenă este anunțată, în deplin consens cu teatrul epic brechtin, printr-o clachetă obișnuită la filmări, urmată de textul rostit de către narator (Csatlós Lóránt).

În interpretarea de mare sensibilitate a actriței Csiky Ibolya, *Anna* este încă o femeie atrăgătoare, capabilă, la nevoie, să „încropească" o relație „pe fugă" cu un bărbat. Hârșită, arțăgoasă, *Anna* are, dincolo de oboseala și sfârșeala ce i se citește pe față, mici puseuri de seninătate și delicatețe: scenele cu fiica ei mută sunt marcate de o iubire cam țepoasă, cam greu de exprimat în cuvinte. Fața actriței exprimă tristețea și disperarea că susține un război („numai acum merge negoțul") în care copiii ei sunt uciși. Tânăra Laczó Júlia mi s-a părut una dintre cele mai emoționante Kattrin pe care le-am văzut, în timp. Slăbuță, deșirată, de o expresivitate remarcabilă, actrița „vorbește" cu corpul, cu ochii ei măriți, de spaimă, de scârbă. Foarte frumos rezolvată scena în care muta fură mult râvnitele cizmulițe roșii ale *Yvettei*, privirile aruncate pe furiș, ca ale unei păsări sau animal hăituit. Și scena finală, în care, cocoțată pe acoperiș (aici pe cel al căruței, din necesitățile scenografice), bate în neștire toba, spre a-i preveni pe orășeni de apropierea dușmanilor, bate până în momentul morții violente. Amândouă actrițele, mama și fiica, comunică prin gesturi mărunte, prin mici semne de mare finețe, culminând cu scena în care, împietrită de durere, Mama își șterge lacrimile, se ridică și pornește mai departe, trăgând căruța...

În rolul *Eilif*, cei doi actori (Madarász Lóránt și Molnos András Csaba) au gândit personajul în strânsă legătură cu Mama, „Curajoasa" mamă, mizând mai ales pe

slăbiciunea acesteia pentru el. Kiss Csaba (*Stuszi*), dimpotrivă, își asumă cu un fals curaj, o identitate care îi este complet străină, plătind cu viața. În rolul *Bucătarului*, Ács Tibor, actor, și el, din prima linie al trupei, ne-a apărut ca un bărbat îmbătrânit în rele, un iubăreț ușor ridicol, destul de interesant și el, ca toți din această faună dezgustătoare, *Predicatorul*, preotul devenit, din necesități de război, un țăran-negustor, are în interpretarea foarte exactă și fără înfloriturile inutile a lui Hajdu Géza o pondere însemnată în economia spectacolului. La fel se petrec lucrurile și cu Yvette, căreia tânăra Sólyom Katalin îi conferă nuanțe de mare finețe, atât în partea întâi, ca prostituată, cât și în partea a doua, ca văduvă a colonelului: urâțită, roasă de boli, dar având atuul banilor moșteniți de la bătrânul... păcălit.

Talentatul Dobos Imre, în cele câteva replici, dovedește mereu că este o prezență importantă, indiferent de dimensiunile rolului. Mențiune aparte merită tinerii actori Orban Attila și Kardos M. Róbert, care au interpretat cu o detașare specifică teatrului brechtian – așa cum ne imaginăm noi că ar fi – rolurile, deloc simple, ale soldaților duri, agresivi, dar mărginiți, usor de manipulat, chiar lași, capabili de trădare, dar, mai ales sătui de război nesfârșit, în care „păduchii sunt singurele ființe vii care-i iubesc".

Spectacolul nu face săli mereu pline, dar cei prezenți în sală apreciază soliditatea spectacolului, mesajul său pacifist limpede, jocul dăruit al actorilor. Și pleacă mulțumiți, solidari cu trupa teatrală care mai încearcă și altceva, care caută, care adaugă la cele știute, lucruri noi. Și, desigur, nu în ultimul rând apreciază modernitatea neostentativă a spectacolului, frumusețea imaginilor, seriozitatea apropierii de piesa lui Brecht.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti" – Mutter Courage **de Bertolt Brecht. Traducerea: Nemes Nagy Agnes. Dramaturg: Budaházi Attila. Regia: Parászka Miklós. Scenografia: Bölöni Vilmos. Muzica: Paul Dessau. Dirijor: Ari Nary Sándor. Distribuția: Csiky Ibolya (Premiile „Poor Lili" și „Szentgyorgyi Istvan", premiu pentru interpretare), Laczó Júlia, Madarász Lórant, Molnos András Csaba, Kiss Csaba, Hajdu Géza, Ács Tibor, Sólyom Katalin,Kardos M. Róbert, Orbán Attila, Medgyesfalvy Sándor, Dobos Imre, Dimény Levente, Kovács Levente jr., Molnos András Csaba, Meleg Vilmos, Moszorják Attila, Csatlós Lóránt. Orchestra: Bai Attila, Gyárfás Levente, Szabó István, Varga Imre. Data premierei: 15 ianuarie 2003.**

Cabaret

Cu aluzie, desigur, la binecunoscutul... „pacient englez", autorul scenariului acestui *Cabaret*, Mircea Chirilă (gazetar și umorist), deosebit de apreciat în Bihor), imaginează o suită de întâmplări hazlii, desigur, legate de soarta absolut specială a „pacientului român". De fapt, românul, așa cum îl vede autorul, este un pacient perpetuu, indiferent în ce domeniu lucrează, „activează" sau ... se tratează. Ideea prețioasă, așa cum o simțim cu toții, iar gazetarul o simte încă mai acut, ar fi că, într-o lume bolnavă ca a noastră, toți suntem niște amărâți de pacienți. Iar dacă ne vine ideea să ne internăm, ne vom prezenta la poarta spitalului cu un sac plin cu tot ce ne-ar trebui acolo: medicamente, farfurii, tacâmuri, vată, seringi, fețe, etc. Și, nu în ultimul rând, banii destinați șpăgilor, bacșișurilor pe care le așteaptă toți, de la portar, la domnii doctori (ideea simpatică, de altfel, a regizorului, a fost să aducă un doctor cu un halat ale cărui buzunare sunt compartimentate pe dolari și pe lei, ba chiar și pe euro, un buzunărel nou nouț.)

Autorului (prezent săptămânal cu articole acide în „*Bihoreanul*") nu-i scapă nimic: sănătate, vămi, învățământ, șpăgi, compromisuri, NATO, rromi, cu țigăniile de rigoare, alcool, droguri, sărăcia lucie a pensionarilor (doi frați bătrâni ies pe

rând la plimbare și la cozi, având o singură proteză, pe care o poartă amândoi), medicamente compensate, etc.

Un *Cabaret* rămâne totuși – cum mai spuneam și anul trecut cu aceeași ocazie – un cabaret: în care, printre momente de râsu-plânsu, fete frumoase dansează bine. spre deliciul unui public destins și vizibil încântat.

Mai sunt, e drept, și câteva momente slăbuțe, unele vulgarități mai puteau fi estompate, dar, una peste alta, spectacolul amuză și nu numai: pentru că – așa cum o făceau pe vremuri bancurile politice – pune pe gânduri: ăștia suntem noi, domnule? Ăștia!

Spectacolul are și o poantă foarte bună, pe care spectatorii, uimiți, o descoperă numai la aplauze. Actorul Petre Ghimbășan (excelent, de altfel) este dublat de dansatorul profesionist Gabi Blodoi. Acesta, semănând perfect cu actorul, îmbrăcat identic în scenele-cheie cu el, dansează, desigur, bate step ca un profesionist. Publicul, încântat să descopere de-abia în final... poanta: proza fusese jucată de Ghimbășan, iar dansurile executate de Blodoi. În plus, dublura perfectă mai poate însemna și multiplicarea la nesfârșit a bieților pacienți.

O mână de actori foarte buni și iubiți de publicul orădean joacă și nu păcălesc, cu poftă și plăcere, o suită de personaje din lumea noastră imediată, spre deliciul publicului: Paula Chirilă, Petre Ghimbășan, Daniel Vulcu (care semnează și regia spectacolului), Adi Matioc, Alexandru Rusu, Richard Balint, Șerban Borda și studenta (cu promițătoare calități scenice) Linda György.

Teatrul de Stat Oradea în colaborare cu Teatrul de Revistă din Deva, Trupa „Iosif Vulcan" – Pacientul român. **Scenariul: Mircea Chirilă. Regia: Daniel Vulcu. Scenografia: Oana Cernea. Coregrafia: Annamaria Kiss. Ilustrația muzicală: Mircea Horvath, Gabriel Ionuț, Gabriel Băruța. Distribuția: Paula Chirilă, Linda György, Petre Ghimbășan, Daniel Vulcu, Adi Matioc, Alexandru Rusu, Richard Balint, Șerban Borda. Dansatorii: Liliana Contraș, Elena Guga, Tuța Bondor, Ramona Trif, Andreea Balázs, Emese Balla, Gabi Blodoi. Data premierei: decembrie 2002.**

Foto: Vasile Gheorghiu

Irina IONESCU

Nimic prăfuit

Nimic învechit, demodat, desuet. Nici la propriu, și cu atât mai puțin la figurat. Cam așa se prezintă primele impresii (totodată și cele mai puternice) lăsate de premiera spectacolului *Gâlcevile din Chioggia* de Goldoni, la Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște. Autorii morali și concreți ai reușitei sunt, indiscutabil, directorul teatrului M.C. Ranin și regizorul Laurian Oniga.

Vorbind despre acest „la propriu", despre aspectele practice și anterioare creației artistice, trebuie spus că meritul îi aparține directorului Ranin, care s-a ocupat în ultimele șase luni (exclusiv și foarte serios) de renovarea și amenajarea sediului teatrului și care a știut să-și apropie o echipă foarte tânără de colaboratori, de la teatrologul Gabriela Gropoiu la actorii din trupă (absolvenți fără excepție ai promoțiilor 1999–2002) și bineînțeles, la absolut toți ceilalți membri ai echipei.

Proiectele cu care pleacă la drum Teatrul „Tony Bulandra" sunt foarte ambițioase și, mai mult decât atât, par a fi, în mare parte, chiar certitudini, judecând după totala lipsă de superstiție cu care le-a anunțat directorul

M.C. Ranin: un festival al tânărului regizor, spectacole regizate de Mihai Măniuțiu, Victor Ioan Frunză, Petrică Ionescu – prezență deja mult anunțată și, în consecință, mult așteptată pe scenele românești.

Partea „figurativă" a evenimentului prilejuit de Teatrul *Tony Bulandra* este construită de regizorul Laurian Oniga în cheie muzicală, astfel încât nici ritmul, nici tonalitatea nu au de suferit, și mai ales nu se pierd pe parcursul montării. Savurosul text al lui Goldoni, un text dens și extrem de ofertant pentru actorii de comedie, dat fiind caracterul său economicos și extrem de pragmatic, cu dialog alert și fără alte *expozeuri*, este preluat și el într-un mod inventiv și fără nici un fel de stridențe. Mai mult decât atât, se reușește și conservarea spiritul teatral absolut special, datorat în textul original muzicalității și inflexiunilor limbii italiene.

Adina STAN și Ilie IORDAN

Cei treisprezece actori din distribuție – Monica Ciută, Roxana Joitza, Ana Pasti, Adina Stan, Simona Șaiu, Ilie Iordan, Voicu Hettei, Laura Vasiliu, Silvia Gâscă, Vitalie Ursu, Ștefan Cepoi, Radu Sandu și Irina Melnic – au, absolut toți, chef să joace (lucru normal, de altfel, dar care numai printr-o absență, de cele mai multe ori prelungită în alte locuri, devine aici brusc extraordinar), să se vadă și să fie văzuți, motiv pentru care aduc, în jocul lor, foarte multă forță, energie debordantă și prospețime.

O seară de comedie absolut agreabilă. Un spectacol, un teatru plăcut, plin de speranță – care ne dă și nouă speranța că lucrurile vor intra în normal la un moment dat, un moment nu prea îndepărtat.

Teatrul „Tony Bulandra" Târgoviște – Gâlcevile din Chioggia **de Carlo Goldoni. Regia și decorurile: Laurian Oniga. Costumele: Valentin Codoiu. Cu: Adina Stan, Silvia Gâscă, Monica, Ciută, Roxana Joitza, Irina Meinic, Ana Pasti, Ilie Iordan, Simona Saiu, Voicu Hetteil, Vitalie Ursu, Laura Vasiliu, Ștefan Cepoi, Radu Stan. Data premierei: 7 februarie 2003.**

Andreea DUMITRU

Spațiul vital al noii dramaturgii

În urmă cu patru stagiuni, Theodor-Cristian Popescu a pus în scenă *Îngeri în America* de Tony Kushner, o adevărată mină pe terenul conformist al repertoriilor noastre. Andreea Vălean, Radu Apostol, Ana Mărgineanu, doar cu puțin mai tineri, i-au urmat exemplul, renunțând la jocul „gratuit" al măiestriei pentru a *exhiba* (acesta era cuvântul potrivit pentru SIDA, droguri, violență, „deviații" sexuale) problemele care îi priveau direct pe ei și pe semenii lor.

Dramaturgia contemporană reprezintă o opțiune vitală și pentru o nouă generație de regizori pregătită de maestrul Valeriu Moisescu, din care fac parte Gianina Cărbunariu, Adriana Zaharia, Alexandra Badea. Ceea ce au de spus li se pare infinit mai important decât felul în care o spun, dovadă că sunt gata să-și caute, să-și traducă, ba chiar să-și scrie singuri textele de care au nevoie. E și cazul lui *Lebensraum (Spațiul vital)* de Israel Horovitz, ales, tradus și adaptat de

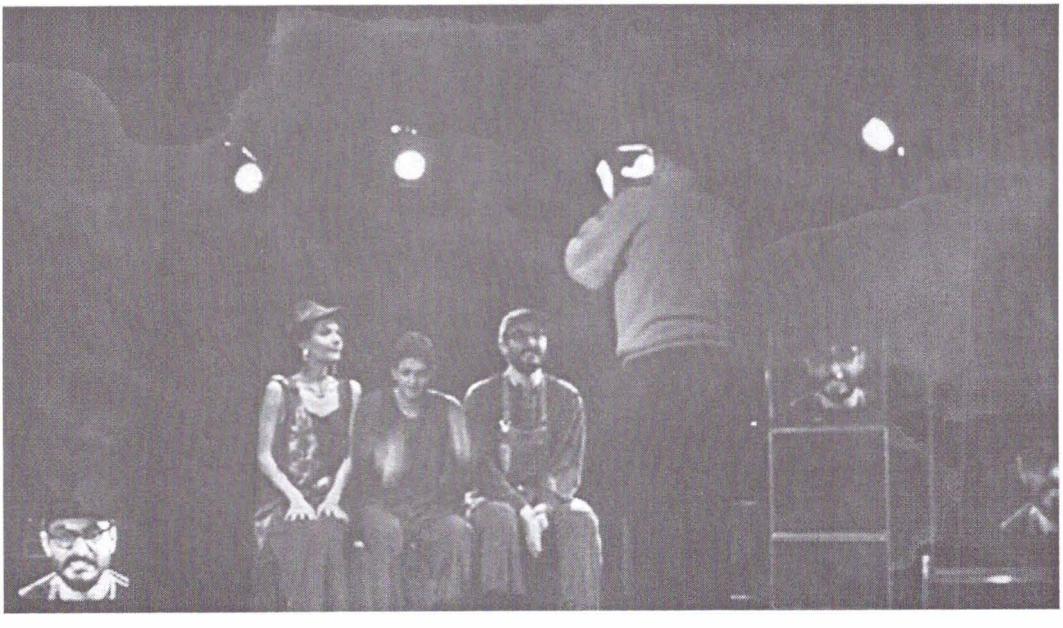
Răzvan OPREA, Carmen FLORESCU, Adrian ANGHEL

Alexandra Badea pentru debutul ei la „Casandra". Un text incomod, într-adevăr, după cum recunoaște regizoarea, „riscant, dar mult prea «tare» pentru a nu-l face".

Cu *Lebensraum*, dramaturgul evreu născut la Berlin, dar consacrat la New York, își face auzită vocea în dezbaterea publică despre dilemele și procesele de conștiință pe care Holocaustul le-a lăsat moștenire contemporanilor săi. O dezbatere foarte actuală din moment ce, în 1995, scriitorul german Bernhard Schlink devenea celebru analizând, în *Cititorul* (adică într-o ficțiune!), drama trezirii din amnezie a poporului său: „Ce ar fi trebuit și ce trebuie, de fapt, să facă generația mea, a contemporanilor, cu toate aceste informații despre grozăviile exterminării evreilor?"

Cât de mult mai înseamnă astăzi, pentru fiii victimelor, dar și ai torționarilor de la Auschwitz, „oceanul de culpabilitate", „enorma datorie" care le-a fost pusă în cârcă fără voie, se întreabă Israel Horovitz, cu luciditate și nepărtinire. Răspunsul lui se traduce printr-o altă teribilă provocare: ce s-ar întâmpla dacă reconcilierea, „reparația istorică", s-ar produce în condițiile sociale și economice ale societății noastre, nicidecum idilice ori mai înțelepte? Îl vedem, la începutul secolului XXI, pe Rudolph Stroiber, Cancelarul Marii Republici Germane, adresând celor 6 milioane de evrei, urmași ai celor 6 milioane exterminați de nazism, invitația de a se reîntoarce în patrie. O decizie politică, prin urmare câtuși de puțin inocentă: guvernul monitorizează aplicarea programului de reintegrare, în timp ce mass-media îi servește drept eficient aparat de propagandă. „Cetățenii Stroiber" sunt aleși pe sprânceană și promovați în *prime time*, ca idoli ai națiunii reîntregite.

Horovitz ne dă de înțeles că morții de la Auschwitz nu mai au ce căuta în această lume care e departe de a-și fi rezolvat propriile conflicte. Utopia este contrazisă sistematic de realitățile nevralgice ale societății globalizate. Vechilor plăgi – ura de rasă și fundamentalismul religios – li se adaugă fenomene recente precum șomajul în masă și presiunile sindicaliste, reactivând urile, făcând ca sângele celor nevinovați să curgă din nou. În cele din urmă, iubirea,



factorul perturbator, intervine pentru a dizolva adversitățile. Dragostea dintre *Sam Linski,* evreu american, și *Anna Giesling,* germană luteraniană, închide arcul peste timp.

„Să ierți și să nu uiți", e mesajul piesei, dar și al tinerilor care o pun în scenă, conștienți că este mai important să privești adevărul în față decât să reduci totul la oprobriu ori la o tăcere plină de oroare. Alexandra Badea pare încă și mai preocupată să detecteze în *Spațiul vital* un avertisment pentru lumea în care trăiește, aflată din nou în pragul războiului, religios și economic. Ea ne atrage atenția că *spațiul vital*, conceptul monstruos teoretizat de Hitler, servește și astăzi drept paravan politicilor expansioniste ale multor state.

Cu toate că discursul regizoarei e bine argumentat scenic, adaptarea jocului la tipul de scriitură propus de Horovitz se dovedește *riscantă*. Structura scenarizată a piesei implică numeroase locații, personaje, mai multe unghiuri de vedere și de... filmare. Carmen Florescu și Răzvan Oprea, studenți ai profesorului Ion Cojar, Adrian Anghel, „școlit" de Mircea Albulescu, izbutesc să facă față celor aproape 50 de personaje, cărora li se pot reține chipul, glasul, tipologia. Actorii par distanțați și dezinhibați pentru că intră în poveste „la vedere", interpelează publicul, îi solicită participarea sau cel puțin atenția, dar sunt departe încă de jocul precis, razant, mobil, cu motoarele turate la maximum, pe care îl reclamă textul.

Scenografia Anei-Iulia Popov (clasa conf. dr. univ. Adriana Raicu-Petre) reușește, cu tehnica rudimentară de la „Casandra", să creeze impresia unui spectacol de tip mediatic, interactiv. Fotografii ale victimelor de la Auschwitz, împărțite în public, proiecții fragmentare ale jurnalelor de știri din lumea întreagă, imagini în cavalcadă ale conflictelor mondiale, culminând cu un *replay* al atacului de la NYWTC, sugerează întrucâtva *zapping*-ul nebunesc al existenței noastre într-o societate aflată în continuă stare de alertă.

Spațiul vital reprezintă un exemplu reușit de lucru în echipă (care, în premieră la anul IV de studiu, implică și un teatrolog, Bianca Boitan, pe probleme de PR și sponsorizări). Pentru echipa lor, nu miza debutului a contat, ci decizia de a face un teatru al prezentului acut. S-ar putea ca, de data aceasta, Casandra să aibă gura aurită.

Studioul de Teatru „Casandra" – Lebensraum/ Spațiul vital **de Israel Horovitz. Traducerea, adaptarea și regia: Alexandra Badea. Scenografia: Ana-Iulia Popov. Distribuția: Carmen Florescu, Răzvan Oprea, Adrian Anghel. P.R./ Sponsorizări: Bianca Boitan.**

Cerul deșertat deasupra noastră

În spectacolul Teatrului ACT, *Șefele* (*Die Präsidentinnen*) pare un text mai puțin agresiv sub raportul invenției lingvistice, al realităților escatologice întotdeauna denumite de Werner Schwab cu cruzimea copiilor care, se știe, refuză cu voluptate eufemismul.

Ca s-o spunem și noi pe șleau, sexualitatea vlăguită a bătrâneții, cacealmaua religiei, bătaia de joc a politicii, de fapt, o imensă singurătate intră în compoziția zațului gros și amar al monoloagelor pe care le debitează cu garda ridicată, atunci când nu se întâlnesc de-a dreptul în păruieli, două pensionare. *Șefele* putrezesc de vii în ghetoul urban. Se urăsc, își urăsc progeniturile, care le exploatează, urăsc mizeria omniprezentă a vieții și își mortifică sufletul într-o așteptare îndulcită cu fantasme erotice. Dar aceleași *șefe*

ridicole care glorifică igiena morală/ trupească, nu ezită să îi ia gâtul bietei, blândei, iluminatei *Mariedl,* ale cărei viziuni contrazic închipuitele lor extaze maritale.

Monstruoasa sinceritate a femeii de menaj, urmașa *Bucătăresei* din piesele lui Strindberg, ne mai dă o lecție: „a desfunda o latrină e ca și cum a-i da mâna cu un om". Ajungi să-l cunoști la fel de bine. Degeaba se revoltă *Erna* cu ipocrizie în fața realității vulgare a *rahatului*, încercând să o îmblânzească prin forța sinonimiei – pentru ea, excrementele sunt produsul unui act de creație și voință, capsule etanșe și aseptizate, de care trebuie să te debarasezi cu maximă eleganță –, *Mariedl* știe prea bine cât valorează respectabilitatea acestor harpii obscene. Ea se apleacă dintr-o adevărată vocație peste latrinele înfundate de cetățenii de rând, convinsă că, printre deșeuri și resturi de gulaș, o așteaptă, în cele din urmă, răsplata cerească: o sticlă de parfum franțuzesc. Ce ironie divină!

"Oamenii de soi ne tot spun: fiecare om din țara asta ascunde un cadavru în pivniță", sună replica de final a piesei. Iar Werner Schwab, incorigibilul escatolog al limbii, nu face decât să își suflece mâneca, la fel ca *Mariedl*, pentru a scormoni vârtos printre adevărurile care provoacă jenă, teamă, oroare, îngropate în subsolul conștiinței noastre. Scos la suprafață, sub lumina reflectoarelor, cadavrul în putrefacție e cu atât mai hidos și mai urât mirositor, dar merită să-l contemplăm, pentru că spune totul despre viața noastră intimă și socială. În fond, dramaturgia lui Schwab, șocantă și incomodă, ne obligă „să facem față omului din noi".

Șefele reprezintă, să nu uităm, și concretizarea scenică a unui *ACT al lecturii* realizat cu o altă distribuție feminină excelentă, care o includea pe Coca Bloos. Acum umilă și spiritualizată, pedantă în vizionarismul personajului, știind să câștige prim-planul și să pară ștearsă cu același talent. Dorina Lazăr și Emilia Dobrin le portretizează la antipozi, dar complementar, pe *Grete* și pe *Erna* – una rubicondă și dezmățată, cealaltă rigidă și ofuscată. Amândouă joacă memorabil autismul, insistând asupra fiecărui spasm organic, fiecărui rid, fiecărei grimase a autorității ultragiate. Costumele Alinei Herescu le îmbracă adecvat personajele.

O regie inteligentă se pune cu discreție în serviciul lui Schwab, acest Rabelais contemporan întors pe dos, pasionat de descompunerea naturii umane. Sorin Militaru se află, de fapt, pentru a doua oară în vizită pe terenul plin de capcane al dramaturgului austriac. Se joacă încă *Genocid sau ficatul meu e fără rost* la Teatrul Odeon, cu aceeași Coca Bloos.

Finalul spectacolului ne lasă un gust străpeziu, dându-ne de înțeles că în fiecare zi cineva își deșartă preaplinul viscerelor peste lumea noastră hâdă și strâmbă. Punându-se în locul celor „binecuvântați" astfel, Ada Milea rezumă din *off*, cântând cu voce hârșită: „Dumnezeu e o mașină/ Când te rogi, îi pui benzină".

P.S. Premiera *Șefelor* e un post-scriptum cu tâlc la programul de spectacole-lectură inițiat de Victor Scoradeț și asumat până în pânzele albe de Teatrul ACT. Iar pentru acei directori de trupe care – Toma Necredinciosul – nu cred în succes până nu semnează devize uriașe, există acum dovada palpabilă a efortului de un an, soldat cu săli pline: catalogul în vorbe și fotografii *ACTul lecturii* editat de echipa teatrului din Calea Victoriei.

Teatrul ACT – Șefele de Werner Schwab. Traducerea: Dan Stoica. Regia: Sorin Militaru. Scenografia: Alina Herescu. Muzica: Ada Milea. Distribuția: Dorina Lazăr, Coca Bloos, Emilia Dobrin.

Cătălina PANAITESCU

În căutarea peștilor roșii și a plantelor adevărate

Arăt bine azi? este un spectacol care demonstrează, încă o dată, predilecția tinerei generații de regizori pentru piesa contemporană, ei ocolind, cel puțin pentru moment, textele mari. În cazul Anei Mărgineanu, se remarcă o afinitate față de scriitura lui Durringer, dovadă fiind cele două spectacole montate la „Casandra" și la Grande Maguy, respectiv, *Cronici de toate zilele, cronici de toate nopțile* și *O problemă.*

Preocupat de teatru și film, Xavier Durringer este în egală măsură autor de piese de teatru și de scenarii, ceea ce conferă concizie cinematografică dramaturgiei sale. Durringer este un observator atent al complexelor lumii contemporane, textele sale reflectând cu fidelitate tarele începutului de mileniu.

Arăt bine azi? propune o temă devenită problemă acută (dacă nu cronică) a vremurilor noastre. Este vorba de falsitatea unei lumi în care imaginea contează cel mai mult. Cele trei personaje – *Gaspar, Sylvie, Pierre* – se află fiecare într-un moment de așteptare și căutare. Dacă primul este îngrijorat de insuccesul său la femei și încearcă să afle cum le poate cuceri, *Sylvie* și *Pierre* (homosexual travestit) caută cu disperare și egoism o relație prin care se pot împlini. Fericirea este un cuvânt prea mare pentru aceste ființe care încearcă să găsească un mijloc prin care pot atinge o realitate palpabilă, autentică (sugerată în spectacol prin pești roșii și plante adevărate). Interesant este că ei sunt trei tineri infestați de virusul prezentului, al unei vremi în care agresiunea, vulgaritatea și prostul gust sunt la ordinea zilei. Experiențele anterioare, eșecurile suportate îi împiedică să mai accepte superficialitatea, pe care, de altfel, o practică. *Gaspar* înregistrează cu reportofonul sugestii referitoare la cum se cuceresc femeile, *Pierre* este o „femeie" de mii de franci, iar *Sylvie* se vrea „mlădioasă, fermecătoare, senzuală". Sunt semnalele premergătoare ale unei agonii în care personajele, obsedate de propria imagine, întreabă pe oricine dacă arată bine. Nimeni nu le răspunde, pentru că pe nimeni nu interesează. Este imaginea unei generații care suportă consecințele nefaste ale unui sistem al aparențelor, în care omul se izolează, ajunge la stări depresive și, *in extremis*, la suicid. Cu toate că textul lui Durringer nu recurge la sinucidere, el este de factură tragică, subliniind drama individului însingurat și victimizat – aspect insuficient exploatat de regie, care deseori alunecă înspre obscenitate. Sunt „soluții" care dau vulgaritate imaginii scenice. Trimiterile la sexualitate (prezentată cu obstinație în mai toate producțiile tinerelor forțe regizorale) aduc, în spectacol, moda străzii, a tonetelor cu reviste pornografice, care acaparează sau nu atenția trecătorilor. De aceea, montarea gândită de Ana Mărgineanu sugerează tendințele ușuratice ale tânărului situat la cumpăna dintre milenii, dar nu detectează și nu accentuează cauzele determinante (deși textul permite). Este o tatonare a resurselor care nu duce neapărat la adevăr, la pești roșii și la plante mirositoare. Prestația live a Dorinei Crișan Rusu este consonantă cu scena – de menționat însă că intervențiile sale actoricești nu se ridică la nivelul profesionalist cu care semnează ilustrația muzicală. Spectacolul se înscrie pe linia impusă de teatru – jazz-café – Green prin faptul că este interactiv, direct și neconformist. De remarcat este consecvența cu

care teatrul își respectă stilul, preferând piesele contemporane și cu deschidere față de public. Poate că aceasta ar fi o cheie spre peștii roșii și plantele adevărate...

Arât bine azi? **de Xavier Durringer. Teatrul „Luni" de la Green Hours, Regia: Ana Mărgineanu. Cu: Ada Simionică. Ioan Andrei Ionescu, Toma Dănilă. Muzică live: Dorina Crișan Rusu.**

Oana BORȘ

„Trei surori" – prilej pentru meditație

Tânăra generație a început să se contureze nu numai ca o sumă de personalități, dar să-și detecteze și direcții. Pe Radu Afrim l-aș numi estetul acestei generații, așa cum, de exemplu, Radu Apostol poate fi considerat militantul grupului.

Căutările lui Radu Afrim sunt îndreptate către acea zonă în care limbajul este protagonist. Nu slujește situației, ci o acaparează, o ramifică, o dezvoltă, căutându-i conotații și valențe, până aproape la epuizare. Evident, nu este nimic novator în a face ca imaginea, sunetul, mișcarea scenică, cuvântul să fie parteneri, nu e nimic nou în pulverizarea textului extrăgându-i esența, vorbind nu prin el, ci despre el. De a face ca mecanismul teatral să fie sinonim lumii

de azi, într-un timp în care suntem condamnați la percepții multiple și simultane, la hibridizarea sentimentelor, a trăirilor, la distorsionarea distanțelor, a timpului. Uzând de aceste mijloace, Afrim ajunge însă la particularitate și, după mai multe etape, la un echilibru cu sine anunțat, de altfel, încă de *Alge* (după *Casa Bernardei Alba* de Garcia Lorca) și atins pe deplin în cel mai recent spectacol al său, *Trei surori* „un scenariu (ne)firesc de liber" după Cehov. Structural, spectacolul *Trei surori* reprezintă o compoziție plastică cu imagini realizate dintr-o suită de tablouri, un spațiu sonor construit după legile lucrărilor muzicale, cu alternare de tonuri și semitonuri, de ritmuri, de accelerări pe teme date, teme-cheie: *timp/viață*, *iubire*, *războiul/sfârșit*. În fapt, o abordare nostalgic ironică ce susține și potențează acea stare a așteptării, a speranței neîmplinite ce umple lumea cehoviană. El creează poezie prin imagini semnificante, într-un expresionism aparte, prin apariția personajelor ce îmbracă forme trasate cu o linie dominantă.

Olga și-a pierdut feminitatea, încercarea sa de a-l cuceri pe *Solionâi* fiind stângace și de aici brutală, ca până la urmă ea să se refugiindu-se apoi în corectarea agresivă a caietelor elevilor. *Masa* este fățeta opusă, cu senzualitate în exces. Irina este imaginea fragilității. Poate neatinsă de greutătea vieții ea are puterea de a-și recunoște dorințele, speranțele pe care le poartă pe emblema tricoului: „I love Moscova". *Tuzenbah* – adolescent nepervertit, curat și trist în neputința de a depăși timiditatea sufletului pur, căzut parcă în desuetu-dine. *Anisia* și *Cebutîkin,* acoperiți de parful alb, apar ca laitmotiv și în *Alge.* De fapt, Anisia vorbește cu cei din jur, dar și cu tătucul *Ferapont* ale cărui portete ingălbenite, tot în uniformă, sunt ascunse în toate borcanele care umplu scena.

Versinin, însă, este apariția virilă, modernă, cel care face legătura cu viitorul, care trăiește într-o lume mult mai pragmatică decât a celor de acolo, într-un alt timp.

De fapt, timpul (ceasul) este cel pe care doctorul *Cebutâkin,* îl disecă, îl dezmembrează, îl servește la masa, încercă să-l îngurgiteze. Timpul care macină copilăria, cel care aduce iubirea, și bucuria ca apoi, la fel ca într-o scamatorie a lui *Tuzenbah,* să o facă să dispară. Pasul de vals, pe care surorile și *Andrei* îl învață încă din copilărie, este pasul vieții lor ce trece ușor, cu nostalgie și neîmplinire.

Nici iubirea nu mai are loc în „patul vieții". Patul conjugal ce tronează în mijlocul scenei pe care, (conform uzanțelor) îl ocupă resemnarea lui *Andrei* și agresivitatea brută a *Natașei,* este patul iubirii. În el încercă să se înghesuie și relația pasională a *Mașei* și a lui *Versinin,* puritatea adolescentină a sentimentelor lui *Tuzenbah* și ale jocului cu *Ania,* a căror dragostea mustește, plină și pură ca portocala pe care o împart. Chiar și *Anisia* reușește să strecoare un picior în acest pat.

Toate acestea mor însă o dată cu momentul plecării. Nostalgia reapare și speranța dispare. Valsul reîncepe, iar viața, fie a *Olgăi,* fie a *Mașei,* fie a *Irinei,* fie a oricui, sfârșește a fi sugrumată de măștile de gaze pe care le portă surorile. Războiul, de oricând și de oriunde, ucide purtând pe față zâmbetul ironic al salvării, pare a spune Radu Afrim.

Teatrul „Andrei Muresanu", Sfântu Gheorghe – Trei surori **de Cehov. Regie, scenografie, coloană sonoră: Radu Afrim. Coregrafia: Fatma Mohamed. Distribuția: Daniel Rizea, Valentina Cazacu, Mona Codreanu, Inna Andriucă, Fatma Mohamed, Adrian Iuga, Florin Vidanski, Romulus Chiciuc, Tiberiu Tudoran, David Kozma, Ștefan Lupu, Nicu Ungureanu, Elena Popa, Camelia Parschiv și copii Ada Balaban, Cosmina Cucu, Petra Pál, Nicholas Steiner.**

CARAGIALE ȘI ... LA TORONTO

Dan MICU

Cu bucurie sinceră

30 ianuarie 2003... 141 de ani de la nașterea lui Ion Luca Caragiale.

Aici, în Toronto, în urmă cu câteva săptămâni, în comunitatea românească s-au făcut schimburi febrile de e-mailuri, telefoane, opinii și speranțe pe un subiect foarte neobișnuit. Se spunea că s-a înființat primul teatru românesc din Toronto.

Teatrul anunțase prima reprezentație chiar pentru seara zilei de 30 ianuarie: *O seară la Iunion* de Tatiana Ivan și *O noapte furtunoasă* de Ion Luca Caragiale în direcția artistică și scenografia maestrului Amatto Checiulescu.

Împins de curiozitate, puțin sceptic, am sunat la unul dintre telefoanele celor care distribuiau bilete și, împreună cu soția, am hotărât să mergem și noi la Union. Cum vremea „comediilor nemțești" a trecut de mult, ne-am zis că o să înțelegem și noi ceva.

Ca să fiu sincer, am cumpărat biletele (la un preț mai mult decât decent) convins de entuziasmul Iuliei Cozma, doamna care răspunsese la telefonul cu pricina. Am stabilit un loc de întâlnire, dimineața devreme când și-a dus fetița la grădiniță... (și aici timpul e prețios). Am plătit biletele, dar curios, deh, întreb de teatru.

Ei bine, pe un ger de –20 de grade, Iulia (absolventă a Universității „Al. I. Cuza" din Iași) mi-a povestit mai bine de 30 de minute cum a luat ființă teatrul, din inițiativa doamnei Tatiana Ivan și a maestrului Amatto Checiulescu. Actorii, aproape în exclusivitate, sunt amatori. Au repetat vreme de aproape un an, și-au cumpărat costume și decoruri, și-au rupt de la gură, iarna–vara, timpul și resursele financiare necesare repetițiilor și primei reprezentații ale teatrului. Cum spuneam, Iulia m-a convins: mergem la teatru. Nu ne mai îndurăm să plecăm la treburile noastre, eu de ascultat, iar Iulia de povestit.

Și a venit și seara reprezentației... Lume multă, sala plină ochi. Mulți dintre noi veneam direct de la serviciu. S-au servit dulciuri, cafea și răcoritoare... seară de gală în toată regula.

Să vă spun drept, am pășit în sală cu convingerea că merită să participăm la nașterea unui teatru care, poate mâine, ne va încânta serile bătrâneților noastre sau ale copiilor noștri. Ne spuneam, însă, că nimeni nu îi poate egala pe corifeii teatrului românesc de ieri și că va trebui, firește, să fim indulgenți.

Ei bine, cu bucurie sinceră în suflet și cu lacrimi în ochi, vă mărturisesc că m-am înșelat. Care indulgență „mon cher"? Au fost ex-tra-or-di-nari!

Prima parte a spectacolului a fost *O seară la Union* de Tatiana Ivan, cu „colaje" scurte din *Five o'clock, CFR, D'ale Carnavalului, Revolutionara* și *O scrisoare pierdută*. Cătălin Ivan, în rolul lui *Nenea Iancu*–comentator, ne-a purtat de mână cu delicatețe de-a lungul momentelor acestui act de cultură,

patriotic, entuziast și de inimă bună: Și cum scria domnia sa în programul spectacolului:

„Sunt două feluri de activități ce sunt împărtășite: unele ajută supra vieţuirii, altele sporesc calitatea vieții. Devenim o comunitate atunci când împărtășim sentimente și idei ce ne ridică deasupra condiției de simplă supraviețuire. Altfel spus, devenim oameni numai în sfera culturii".

Am râs și am plâns de emoție și bucurie în ritmul muzicii și dansului pe „versuri" de Caragiale: cu *Mitică* (Adrian Otoiu), *Mița Baston* și *Mița Protopopescu* (Iulia Cozma), *Măndica* (Andreea Diaconescu), *Madame Popescu* (Mady Maywurm), *Didina Mazu* și *Tincuța* (Camelia Dan), *Crăcănel* și *Cetățeanul turmentat* (Grigore Cubaldu), *Pampon* și *Ceferistul* (Dan Fasie); *Madame Ionescu* (Liana Stanca), *Coana Joița* (Mariana Râmniceanu), *Nae Girimea* și *Tipătescu* (Lucian Fetilă).

Tracul actorilor a dispărut vizibil în câteva minute de la începerea spectacolului. Actorii (îmi face plăcerea să repet termenul) au făcut pe deplin dovada talentului, pasiunii și dragostei lor față de teatru. M-am dojenit pentru neîncrederea mea și mi-a fost tare ciudă că am uitat acasă, poate din același motiv, aparatul de fotografiat.

Costumele au fost alese și aranjate cu gust și inventivitate de către Nicu Atudosi.

La pauză ardeam de nerăbdare să văd și *O noapte furtunoasă.* Ei bine, dragilor, spectacolul a continuat în nesfârșitele aplauze ale întregii săli. Amatto Checiulescu (*Jupân Dumitrache*) și Adrian Otoiu (*Nae Ipingescu*) ne-au făcut să uităm că suntem la un teatru de amatori. Numai în sala Atelier a Naționalului m-am mai simțit așa ca acasă, destins și parcă într-un dialog continuu, în care publicul și actorii se privesc reciproc, comunică și își pun inima unii în palmele altora, pentru frumos și puțină fericire.

Andreea Diaconescu (*Veta)* și Camelia Dan (*Zița*), două domnișoare frumoase foc, cu talent și har au făcut deliciul celor ce preferă pictura renascentistă, dar și drama. M-am întrebat de ce regizorul a dorit să lustruiască așa de mult caracterul îndoielnic al eroinei piesei. Am înțeles aproape de terminarea spectacolului ca dragostea pentru teatru, pasiunea pentru propriul rol au făcut ca totul să strălucească de culoare, frumos, gingășie și adevărat profesionalism.

Stângăciile, dacă au fost, s-au risipit repede și transformat în siguranță și încredere. *Chiriac* (Andrei Zodin), a făcut o pereche foarte potrivită cu Veta, iar Camil Coajă (*Rică Venturiano*) ne-a reamintit de așa-zisa stângăcie a lui Beligan din filmul *O noapte furtunoasă,* turnat prin anii '40, în timp ce dulcica de Iulia Cozma (*Spiridon*) a dat multă culoare și isteține rolului, cu talent și... nu exagerez deloc, profesionalism.

Aș mai avea de adăugat numai câteva cuvinte: am fost deosebit de impresionați de spiritul de echipă al trupei de actori, de felul în care își „centrau" replicile și se susțineau reciproc în părțile mai dificile ale piesei. De fapt, asta a și fost: o echipă tânără de actori, indiferent de vârsta fiecăruia, cu inima mare și bună... care ne-au încântat pe ... „versuri" de Caragiale, de ziua lui Caragiale.

Am plecat spre casă ținându-mi strâns soția de mână, fericiți că am petrecut o seară minunată.

MULȚUMIM TUTUROR!

Ioana ANGHEL ICHIM

TEATRUL ÎN LUME

Prima parte a primului volum...

Ecourile dezastruoase stârnite în mediul artistic (și nu numai) bucureștean de prezența faimosului „MHAT" moscovit, precum și montările regizorilor ruși de pe scena Teatrului Național din București au aruncat o umbră de suspiciune privind evoluția și calitatea artistică a atât de faimosului teatru rus.

Cu toate astea, având șansa de a vedea și alte spectacole de pe scenele rusești *(Ivanov,* montat de Lev Dodin la Sankt Petersburg și *Război și pace. Începutul romanului* pus în scenă de Piotr Fomenko pe scena Teatrului Atelier ce poartă chiar numele regizorului, în Moscova), pot afirma că în continuare, Rusia are regizori extrem de valoroși, respectând tradiția stanislavskiană ori inovând, precum și actori de extraordinară forță dramatică, cu glasuri și trupuri exersate până la performanță.

Piotr Fomenko reprezintă, la ora actuală, una dintre personalitățile „europene" ale teatrului rus. Regizor, a montat mai mult de 60 de spectacole pe scenele din Moscova, Sankt Petersburg și Tbilisi, profesor din 1981 la prestigioasa scoală de teatru „Gitis", conduce din 1993 „Teatrul Atelier Piotr Fomenko" instalat într-un vechi cinematograf din Moscova, trupă cu care a facut înconjurul lumii: Statele Unite, Italia, Franța, Polonia, Brazilia etc. Fără a propune neapărat o „răsturnare" a tiparului teatrului clasic rus, Fomenko consideră cuvântul principiul de bază al teatrului. Mergând mai de departe de cuvânt, regizorul este interesat de un teatru sintetic ce distruge frontierele teatrului clasic, pătrunzând într-un univers pe care îl denumește „balet dramatic". De aici până la musical nu mai e decât un pas.

Ultimul spectacol prezentat pe scenele europene este *Război și pace. Începutul romanului,* un spectacol ca o saga impresionantă. Acum opt ani, lui Piotr Fomenko i-a venit ideea de a incerca sa monteze pe scenă (!) romanul, fapt ce poate părea la prima vedere imposibil. Sute de personaje, bătălii, palate situate la mii de kilometri, totul demonstrând aproape absurdul unei astfel de idei. S-a încercat atunci o lectură a romanului cu actori (nedramatizat încă). A durat o lună doar primul volum ! După această „lectură lentă", un canadian, Everett Dixon, elev de-al lui Fomenko, s-a apucat totuși să dramatizeze romanul. Acum doi ani, după renunțări ori tergiversări, Piotr Fomenko începe totuși lucrul la acest spectacol. Va aduce, așadar, în fața publicului, în peste patru ore de spectacol, prima parte a primul volum.

Un spectacol-lecție despre cum se pot pune în scenă chiar și texte dintre cele mai inaccesibile, despre cum spectatorul secolului XXI urmărește (contrar teoriilor) cu plăcere un spectacol-maraton, despre valoarea cuvântului, indiferent de intrigă, despre cum arată o trupă de actori, de la tineri la bătrâni de reală valoare. Nu importă lungimea textului, timpul petrecut în scenă, contează expresia si nuanțele ce trebuie să treacă rampa. Rol principal, rol secundar? Nici vorbă. Doar actori talentați, cu evident respect și devoțiune pentru meserie, într-un spectacol în care principală nu este tema, acțiunea romanului, ci atmosfera vieții rusești, opt ani înainte de începerea războiului din 1812. Fomenko a încercat să opună atitudinii distructive, respectul pentru propria istorie, asta într-o lume și într-un moment în care, afirmă el, se schimbă percepția despre tragedie, ce „coboară" de pe scenă pentru a se transforma în parte integrantă a vieții cotidiene, deși recunoaște că nu crede în puterea teatrului de a schimba mentalități, obiceiuri ori de a influența destinul oamenilor.

CARTEA DE TEATRU

Mircea GHIȚULESCU

Istoria Teatrului Național în 44 de directori

Directorul Muzeului Teatrului Național, Ionuț Niculescu, unul dintre puținii oameni pasionați (cu competență, nu doar cu bunăvoință de istoria teatrului românesc), ne oferă, după „Amintirile Teatrului Național" de acum câțiva ani, o nouă lectură prin volumul „Directorii Teatrului Național" (ed. Nemira, 2002). Am intitulat aceste impresii de lectură cu cifra 44 pentru că acesta este numărul directorilor fabuloasei instituții de cultură (și vom vedea de ce este „fabuloasă") de la Costache Caragiale care a concesionat, în 1852, trupa română de la Teatrul cel Mare (director fiind italianul Papanicola pentru programul de operă italiană) până la Dinu Săraru care, între altele, a dezvoltat de o manieră fără precedent aniversarea unui secol și jumătate de teatru național în România. Cartea lui Ionuț Niculescu este, într-un fel, o reparație pentru că cele mai anonime personaje dintr-un teatru sunt, în cele din urmă, directorii. Nu actorii, care nu se pot plânge de publicitate, nici regizorii a căror popularitate a depășit în secolul al XX-lea orice previziune ci, paradoxal, directorii, cei care, în birourile lor mai mult sau mai puțin teatrale, gândesc și decid asupra actorilor și regizorilor. Sigur, din cei 44 de directori, unii au fost prezențe meteorice. Din păcate, chiar Caragiale și Camil Petrescu ce au încercat să reformeze nu numai cutumele teatrului național, dar și teatrul ca artă. Cele mai lungi directorate (ultimele două beneficiind de establishment-ul comunist) au fost ale lui Grigore Cantacuzino (1882-1887 și 1889-1898), Zaharia Stancu (1946-1952 și 1958-1969) și „cele două decenii" ale lui Radu Beligan (1969-1989). Fără să-și propună o carte omagială, Ionuț Niculescu aduce în ultimă instanță un omagiu acestor vedete anonime care sunt de cele mai multe ori directorii de teatre. Dincolo de meritele istorice, documentare ce interesează un public restrâns (din ce în ce mai restrâns, din păcate) de specialiști, Ionuț Niculescu știe să scrie „artistic", stie să îl intereseze pe cititotul inocent: istoria pe care o practică autorul este, într-un stil călinescian malițios și perfid, o istorie biografică și anecdotică. Cine mai știe, de exemplu, că unul dintre motivele căderii lui Caragiale de la cîrma Naționalului a fost faptul că a masacrat în așa fel textul la *Regele Lear* prezentat în premieră încât a rămas un biet scenariu ce „a provocat râsul aproape neîntrerupt al publicului", după cum consemnează un cronicar la premiera din 5 noiembire 1888? Că premiera cu *Capul de rățoi* de Ciprian a fost interzisă de ministerul culturii pe timpul directoratului abreviat al lui Camil Petrescu pe motiv că face propagandă legionară? Și noi care credeam că a fost atinsă culmea cenzurii pe vremea Elenei Ceaușescu pentru că s-a interzis la nu mai știm care teatru comedia *Femeile savante* de Molière! Sau că olimpianul Liviu Rebreanu a tradus, sub titlul *Napoleon* piesa lui Mussolini *Campo di maggio* în care acesta se credea urmașul lui Napoleon, text ce s-a jucat sub directoratul nefericitului Paul Prodan (1933–1938)? De ce este atât de savuros istoricul teatrului și nu ne plictisește ca meastrul său Ioan Massof, respectabilul autor al Istoriei teatrului românesc în opt volume pe cât de masive pe atât de „seci"? Pentru că Ionuț Niculesscu pune o picătură de bunăvoință artistică ce îl face plăcut la lectură. Fără a abandona o clipă scrupulozitatea cercetătorului, el îndeplinește totodată, singura misiune a scriitorului, aceea de a fi plăcut la citit. Astfel că el a rămas singurul din această parte a lumii care ar putea scrie o frumoasă istorie romanțată a teatrului românesc. „Romanțată", în sensul artistic și nu superficial al termenului.

Omul care vorbește

La Iași trăiește omul care vorbește în șoaptă. Are un aer hieratic, dar, blajin, ceva de călugăr franciscan care vorbește cu păsările. În apropierea lui te simți vinovat pentru toate păcatele, inclusiv (sau, mai ales) pentru acela de a vorbi prea tare, de a ridica vocea peste ceilalți, de a te face auzit, ascultat, urmat. După ce îl auzi vorbind pe Florin Faifer, simți nevoia, câteva zile, să vorbești mai încet. Îți dai seama că ești ascultat cu mai multă atenție când vorbești în șoaptă decât atunci cînd vrei cu tot dinadinsul să fii ascultat. Chiar cărțile lui Florin Faifer ne vorbesc în șoaptă dar au *sound* fin, ironic și, nu o dată maliții os. Aici poate fi luat în discuție și caracterul „sfios" al persoanei, cu totul inexplicabil, de altfel, pentru că Florin Faifer este, în materie de istorie literară, urmașul, cel mai legitim, dacă putem pentru ca să ne exprimăm așa, al lui George Călinescu. Doar că el nu atacă decât rareori marile personalități ale literaturii române ci, așa cum se întâmplă în recenta sa carte, *Pluta de naufragiu* (pe copertă apare „Pluta Meduzei"), figurile de rangul al doilea sau al treilea sau, uneori, persoane fără nici un rang, pe un registru foarte larg, ce se întinde de la trista celebritate a Iuliei Hasdeu, trecând peste uitatul autor al romanului *Europolis,* Jean Bart, până la literatura bancherului Aristide Blank sau la „figurine" de fundal ca C.A. Ciulescu sau Nicolae Sutu. Nu pentru că nu ar avea aparatul și metoda prin care să examineze vârfurile, dar este mare degustător de rarități. În fișele sale de istorie literară din care se va naște, poate, o Istorie a literaturii, Florin Faifer se arata un artist plastic fără paletă și vopsele care se descucă doar cu pixul, dar portretele sale literare sunt mai vii decât le-ar fi pictat în culori, pe pânze de mici dimensiuni, când în ulei, când în peniță. Criticul își evaluează exact vocația de portretist, încât o seamă de articole poartă denumirea unor caractere: *Anxiosul* (Gabriel Bălănescu), *Apolinicul* (Traian Chelaru – de mirare că nu se pomenește și de teatrul, cu totul ignorat, al acestui autor), *Sangvinicul* – Dimitrie Karnabatt, autorul însuși meritând un capitol final intitulat, eventual, *Sfiosul.* Aceste „caractere" sunt, pe alocuri, pagini de proză artistică, pentru că Florin Faifer este iubitor și de cuvinte rare, fericit împerecheate. Aș fi putut jura că nu voi citi niciodată în viață ceva despre Lucrezzia Karnabatt dar, o dată ce ai descins pe *Pluta* lui Florin Faifer, nu poți ști când te mai întorci la mal. Nu este o fișă de istorie literară, ci mai curând „viața romanțată" pe doar câteva pagini a d-nei Karnabatt. Este, în metoda lui Florin Faifer (pe urmele lui G. Călinescu, mai sus evocat), un triumf al criticii biografice. Parcă nici nu te mai interesează opera scriitorului comentat (deși, în cazul Lucrezziei, ca să ne păstrăm în acest perimetru, aflăm ca e o remarcabilă prozatoare), fiindcă, de la primele rânduri, criticul îl transformă în personaj literar. Procedeul este înșelător: istoricul literar nu se lasă pradă fanteziei. Artistul ascunde un „șoarece de bibliotecă", capabil să inventarieze cele mai obscure periodice unde și-au publicat scrierile mulți dintre autorii pe care îi scoate, astfel, din anonimat și le asigură un anumit relief literar. Dacă s-ar face un sondaj printre studenții la Litere, un procent majoritar ar răspunde că cea mai anostă disciplină este istoria literaturii. S-ar zice că „omul care vorbește în șoaptă" și-a ales cea mai ingrată profesie: istoria literară. Dacă nu cumva Florin Faifer s-a născut tocmai pentru a dovedi cât farmec are istoria literară bine scrisă.

Teatrul poetului

Activitatea editorială în domeniul teatrului este, uneori, mai palpitantă chiar decât lumea spectacolului. Ca de pildă, surpriza pe care o face poetul Constantin Abăluță cu un volum de teatru recent apărut la Editura Cartea Românească. Poet, traducător, antologist, dar în primul rând poet. Constantin Abăluță nu scrie un teatru poetic în înțelesul liric al termenului. De altfel, nici poetul nu este un liric, ci un cerebral. Dar cine mai este liric în ziua de azi... El va construi textul dramatic prin ecuații intelectuale sau simboluri, cum le numea secolul al XIX-lea. În cea mai complicată dintre dramele sale, Scaunul din mijlocul drumului, care poate fi și prima sa încercare în dramaturgie, personajul principal și marea „ecuație intelectuală" este *scaunul.* Radiografia obiectului devine pamflet politic. Dacă la Ionesco, *scaunele* reprezintă existențe inexistente, pustiul comunicării oricărui mesaj, la Abăluță mesajul istoric este abia disimulat. Inconstant stilistic tocmai pentru că este bun cunoscător de stiluri, înlocuiește cu oarecare bruschețe republica orwelliană din prima parte (în care s-a edictat o lege represivă asupra proprietății scaunelor) cu societatea sinistră în care oamenii stau la cozi ca să-și vândă scheletul în avans. Teatral vorbind, cel mai bine se exprimă aici cuplul *Ping* și *Pong,* piticii torționari, mici mecanisme de represiune asemănători *țepelușilor* din *Ubu roi* de Alfred Jarry. Totul se termină cu un *joc de-a măcelul*: *Judecătorul* trage un foc în aer, *Amiralul* îl împușcă pe Judecător, un marinar îl ucide pe Pong. Totul pe un fundal de cruzime burlescă, ceea ce dovedește gust pentru comicul morbid, dar și apetit pentru sfârșitul lumii, pus pe seama relei alcătuiri sociale. În *Terasa,* beckettizează copios: *Urc* și *Cob* se află „între etaje", cum ar spune Dumitru Solomon. Primul, evident, vrea să urce, celălalt să coboare. Liftul urcă și coboară fără să le dea atenție. Existența lor se consumă în replici insolente, abile, absurde totodată, așteptând un Godot care să le dea sens și identitate. *Liftul* care nu vrea să oprească și *terasa* de pe bloc la care aspiră *Urc* sunt, asemenea scaunelor din piesa anterioară, materia care confirmă existența, având personalitate și voință proprie. O răsturnare a mentalului este absolut necesară și totul trebuie pornit de la sistemul zecimal care ne tiranizează civilizația tradițională. El trebuie nimicit pentru a deschide porțile adevăratei cunoașteri, spune Abăluță. Motiv pentru care introduce bancnota de o sută trei lei, numită *sutatrei,* în locul obositei bancnote de o sută. Materia care confirmă existența și nu ideea care confirmă materia este o teorie cu reminiscențe platoniene, progresiv-antiplatoniană. Pentru că, spun filosofii, fericirea stă în repaos, Abăluță scrie piesa *Liniștea* în care apare și un profesor la o catedră de Liniște Analitică. Dar liniștea este creată de un aparat manipulat de niște criminali. Aici descoperim, în forma cea mai reușită, gustul pentru terifiantul cotidian care produce bune pagini de teatru ale deriziunii. Soldații prizonieri joacă Bâza și Gâdi-Gâdi, iar Căpitanul îi pedepsește cu trasul de urechi și genunchii pe coji de nucă. Ne amintim de *Țara lui Gufi* a lui *Vișniec*, unde Împăratul le dădea miniștrilor săi dulcețuri și pufuleți. Comicul infantil accentuează burlesca cinică a lumii. De altfel, structura piesei este asemănătoare cu a aceluiași Matei Vișniec din *Bine, mamă, dar ăștia povestesc în actul doi ce se întâmplă în actul întâi.* Partea a doua este partea întâi văzută din spatele ferestrei aducătoare de liniște ce desparte grupurile de personaje. Tocmai acest joc de oglinzi, de unghiuri, poate fi speculat scenic. Și totuși, performanța lui Constantin Abăluță nu este

o dramă sau alta, ci monologul *Pâine pentru fratele meu,* spovedania dostoievskiană a unui asasin justițiar în viziune bucureșteană, argotică și interlopă. Personajul pare a fi, pe de o parte, proletar, versiune caricaturală a „procesului de formare a omului nou" din utopia ceaușistă, pe de alta, înger căzut, unealtă a lui Dumnezeu, „porcarul cel mare al lui Dumnezeu", arhanghel al pedepsei finale pentru păcatele omului. Îl va ucide pe fratele său Valentin pentru că „ a vândut crescătoria de porci, hăt departe, peste granițI, ca să-și scalde în arginții trădării trupul spurcat". Noul Cain este feroce, dar pravoslavnic, un terorist mistic cu o structură mai rar întâlnită în literatura română. Expresia literară este agresivă, iar efectele vizuale acompaniatoare, extrem de teatrale.

Salonul japonez

Alexandru D. Lungu, actor, prozator, traducător al lui Antonio Buero Vallejo în românește (piesa *Cu cărțile pe față* s-a jucat la Teatrul Mic în 1971) este și un dramaturg abil cum numai un actor știe să fie (vezi situația concretă din literatura română, de la George Ciprian la Paul Ioachim). *Salonul japonez* (Editura Axa, 2002) este un „azil de noapte" mai permisiv decât abisul slav al lui Gorki. Bucureștenii din *subsolul* lui Alexandru D. Lungu nu se macină în crize de conștiință ci se șicanează în replici piezișe și cuvinte răutăcioase, deși sancțiunea finală nu este mai puțin apocaliptică. Acest subsol nu adăpostește dezmoșteniți ai sorții siliți să privească, rând pe rând, moartea celuilalt, ca la Gorki, dar sunt tot niște ființe fără speranță, trecute, însă, printr-un filtru ironic, poate caragialian. „După gunoi știi ce mănâncă fiecare", comentează *Ileana,* femeia de serviciu care mătură în acest stup sordid în care își plasează autorul acțiunea. Dar, îți zici, cel puțin aici lumea mai și mănâncă nu doar bea, ca în *Azilul de noapte.*

Este și aici un Actor *(Tabacu),* un Filosof *(Mătăsaru),* un idealist *(Doru)* și, în general, se pot urmări perechi de personaje, în paralel. Doar că acest *underground* românesc nu se poate lipsi de lirism. Moment în care Alexandru D.Lungu îi întoarce spatele lui Gorki și se îndreaptă spre maeștrii români ai comediei sentimentale dintre cele două războaie mondiale. „Liricii" săi sunt *Doru* și, pentru o scurtă perioadă, *Irina,* pe care poezia imposibilă a cuplului o obosește și o face să devină cinică. Inginerul *Doru,* care lucrează la o fabrică de sticlă, s-a dedicat descoperirii unei formule de cristal românesc din cel mai pur (nu omitem încărcătura simbolică a preocupării sale) care îi aduce numai ponoase. Personajul se trage din stirpea fanaticilor profesiei din dramturgia mai veche a lui Paul Everac (și nu numai) care lasă toate detaliile vieții personale pe al doilea plan, importantă fiind șarja de cristal pentru care se zbate și în care trebuie să investești nu numai pricepere ci și „afecțiune". Până la urmă, comicul se dizolvă, ca în *Gaițele* lui Kiriițescu, în umor funebru. O petrecere de pomină se termină cu moartea detestatei doamne Cantaride. Dar, la Porțile Orientului, nici moartea nu mai e ce-a fost: „Cum să moară, dom'le, că avea să-mi dea o mie de lei?". Mereu surprinzător, autorul, demiurg al personajelor sale, le pedepsește cu potopul biblic în variantă bucureșteană. Subsolul este inundat de o ploaie torențială venită din senin, silind oamenii să-și caute salvarea la suprafață. *Salonul japonez* are mai multe compartimente: este și comedie de caracter și pamflet social și dramă biblică.

Marinela ȚEPUȘ

Un om obișnuit...

În general, monografiile mi se par seci, sterile bilanțuri ale unor vieți ieșite din comun. Chiar și cele ale unor actori sau regizori celebri. Le recunosc însă necesitatea, în definitiv constituind unica modalitate de a păstra vie memoria unor personalități dispărute, modalități teatrale și mentalități ale unor epoci...

Silviu Stănculescu: *„Sunt un om obișnuit..."* – ediție alcătuită de Corina Stănculescu și Catrinel Stănculescu-Florea, cu o prefață de Dan Grigorescu (redactor Viorica-Rozalia Matei, Editura Semne, București, 2002) este însă mai mult decât o monografie. pentru că e îngrijită cu dragoste nu doar cu spiritul critic al cercetătorului. Elementul subiectiv încălzește mult scrierea. Sunt înăuntrul paginilor frânturi de viață ce iau forma unor confesiuni ale actorului, articole semnate de el, interviuri publicate de-a lungul timpului, chiar un minijurnal, scrisori de la membrii familiei, „declarații" ale colegilor, mărturii din presă, fotografii, un vast *curriculum vitae* – într-un cuvânt, un amestec pestriț la prima vedere, în fapt un melanj edificator pentru un trai așezat, normal, fără mari zbuciumări dincolo de luminile rampei.

Volumul a fost alcătuit cu mare atenție pentru detalii. Material stufos, tăieturi din ziare, scrisori au fost drămuite, prelucrate, organizate pentru a căpăta în final forma unui pseudoroman, cu inserții din presă, care nu fac decât să potențeze veridicitatea unei vieți atât de pline de minunății, în fond, atât de obișnuită.

Ni-i închipuim – pe actori mai ales –, având o viață zgomotoasă, imprevizibilă, poate chiar ușuratică. Ne miră să descoperim că, dincolo de „fețele" personajelor, adesea se află ființe sensibile, modeste, politicoase.

Pe Silviu Stănculescu îl vedem așa cum părea în eroii interpretați atât de convingător. Frumos, stilat, spiritualizat. Cartea ni-l dezvăluie ca pe un om preocupat de aproapele său, de imaginea sa, de familie, un om care prețuiește prietenia, profesia, onestitatea.

Silviu Stănculescu (plecat dintre noi în 1998) rămâne artistul solar pe care ne-am dori să-l cunoaștem, cu care am vrea să ne împrietenim, pentru că nu e cuprins de tenebre. A fost în stare a ne pune sufletul în palmă cu dezinvoltură și adesea cu bonomie:

„Cum de Pampon n-aveam «față», pentru Crăcănel eram prea înalt, pentru lordache, de asemenea, pentru Catindat n-aveam har comic, iar pentru Girimea nu eram destul de frumos – am fost distribuit în Chelnerul". (pag. 29) Dar asta se întâmpla la începuturile actoricești, în anii liceului...

INFO UNITER

Ziua Mondială a Teatrului

27 martie 2003

Mesaj Internațional

Ne tot întrebăm mereu dacă teatrul mai este în pas cu vremea sa. Timp de două mii de ani, teatrul i-a pus lumii în față o oglindă și a explicat locul pe care Oamenii îl ocupă în ea. Atât tragedia, cât și, adesea, comedia au arătat că viața e supusă destinului. Omul este imperfect, comite erori fatale, este victima împrejurărilor, este setos de putere, e slab. Înșelător și totodată naiv, se mândrește cu neștiința lui și se teme de Dumnezeu. Acum ni se spune că astăzi viața se află dincolo de posibilitățile mijloacelor tradiționale ale teatrului și că, prin urmare, el nu mai poate să povestească întâmplări. În locul acestora, apar texte de un gen diferit, fără dialoguri, ci mai degrabă cu declarații. Nu există acțiune dramatică. Un nou tip de ființă umană începe să se ivească la orizont: ființe care pot fi clonate și manipulate genetic după bunul plac și la comandă. În măsura în care existența sa e posibilă, acest Om nou, perfect, n-ar mai avea nevoie de Teatru, așa cum îl concepem noi. El ar fi incapabil să înțeleagă conflictele care îl străbat. Dar noi nu cunoaștem viitorul. Cred că fiecare dintre noi ar fi dator să-și consacre toate energiile și talentele care ne-au fost date – nu știm de cine – pentru a apăra de acest viitor nesigur prezentul nostru urât, măreț și imperfect, visurile noastre iraționale și eforturile noastre zadarnice. Mijloacele de care dispunem sunt numeroase. Teatrul este o artă impură și tocmai în această impuritate sălășluiește forța sa vitală. El folosește fără scrupule tot ce-i iese în cale. El își trădează mereu propriile principii. Evident, el nu este imunizat față de modele epocii, el își împrumută imaginile din alte medii, se exprimă uneori domol, alteori rapid, se bâlbâie, tace. Este extravagant și banal, evaziv, distruge unele povești și creează altele. Sunt convins că Teatrul va putea întotdeauna să se umple de viață, atâta vreme cât Oamenii vor simți nevoia să arate ceea ce sunt, ceea ce nu sunt și ceea ce ar trebui să fie. Trăiască Teatrul! Îi urez viață lungă. Teatrul este una dintre marile invenții ale omenirii, la fel de mare ca inventarea roții sau stăpânirea focului.

TANKRED DORST, Dramaturg

Mesaj Național

Teatrul românesc are toate datele de a se înscrie în viziunea lui Tankred Dorst și mai mult decât atât.

Temele teatrului sunt problemele omului. Cum omul nu e perfect, și subiectele noastre sunt despre slăbiciuni și neputințe. Prostia, avariția, egoismul, patima măririi, dragostea înșelată, crima și pedeapsa sunt tot atâtea teme ale trecerii noastre prin viață.

Teatrul le pune în evidență cu talent și dăruire. Artiștii sunt oameni înzestrați cu har, cu farmec și spirit de sacrificiu.

Să-i dăm Teatrului ce-i al Lui și artiștilor ce au nevoie la crepusculul carierei.

Mesajul nostru ar fi « Noi pentru noi înșine » – « Artiștii pentru artiști », împreună cu: „Evenimentul Zilei", TVR Cultural, UNITER.

ION CARAMITRU, Președintele UNITER

Martie–aprilie, 2003

- **Campania Națională „Artiștii pentru artiști"**
- **Gala Premiilor UNITER, ediția 2003.**

Are loc în data de **7 aprilie** la sala mare a Teatrului Național „I.L. Caragiale". Spectacolul Galei va fi transmis în direct de către canalul TV România 1.

Organizatori: UNITER, Societatea Română de Televiziune, Sponsor MECENA: Unirea Shopping Center

Sponsor principal: ROMTELECOM

Sponsori: ROMPETROL, ERICSSON, Hotel Majestic, Banca Română de Dezvoltare – Groupe Societé Générale, Stage Expert. Audio Video System, Omniasig, Minolta, Nova Bank SA, Fundația „Anonimul", cu sprijinul Teatrului Național „I.L. Caragiale" București, ARCUB.

Concursul, Premiul și editarea ***Celei mai bune piese românești a anului 2002*** sunt sprijinite printr-un grant de către *Fundatia Principesa Margareta a României* (România).

*
* *

17 MARTIE 2003, Conferință de presă

În România există peste 150 de instituții de spectacol, anual 4.869.059 de persoane participă la 17.356 de reprezentații. În 83 de teatre dramatice sau de păpuși și marionete, în fiecare zi, pe scenă sau în spatele ei, trudesc pentru Măria sa, Publicul, 4859 de actori, regizori, scenografi, personal tehnic și administrativ; o categorie aparte de oameni pentru care, după vârsta pensionării, nu mai există nici suprema răsplată – aplauzele spectatorilor – nici posibilitatea prelungirii visului. De cele mai multe ori, constrângerile materiale sunt atât de dureroase, încât menținerea la limita supraviețuirii devine mai acută decât atât de dorita carte sau întoarcerea în sala de teatru ca spectator, simțindu-se nu numai excluși din lumea la a cărei înălțare fiecare dintre ei și-a adus tributul de trăire, dar mai ales uitați..

Dorind să împiedice risipirea acestui prețios potențial, acumulările culturale și emoționale ale unor generații de artiști, UNITER a inițiat o serie de programe care urmăresc resocializarea artiștilor pensionari și susținerea financiară a acelora dintre ei care se află în dificultate. Între acestea. proiectul **„Artiștii pentru Artiști"** s-a instituit nu numai ca resort financiar, ci mai ales ca stimulator al solidarității artistice și ca semnal pentru publicul de teatru și pentru autorități.

Campania Națională **„Artiștii pentru Artiști"** este organizată în acest an de către UNITER în asociere cu „Evenimentul zilei" împreună cu Teatrele din România și TVR Cultural, cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor, al Primăriei

Municipiului București, al ARCUB și al partenerilor media – Radio Contact și Societatea Română de Radiodifuziune.

Anul acesta campania se va desfășura în două etape. Lansată în **17 martie,** prima etapă se va derula până în data de **27 aprilie,** vizând pentru atingerea obiectivelor 3 coordonate de acțiune:

Reprezentații pentru Fondul de Solidaritate Teatral

Pe parcursul celor 6 săptămâni de campanie, instituțiile teatrale din 34 de orașe ale țării vor susține cel puțin cîte o reprezentație, fondurile din biletele vândute fiind virate la Fondul pentru Solidaritate Teatral.

*
* *

„Evenimentul zilei" își unește în acest an eforturile cu UNITER

Cotidianul „Evenimentul zilei" susține mediatic și financiar campania, o parte din beneficiile ziarului din această perioadă fiind donate UNITER pentru atingerea obiectivelor campaniei.

*
* *

Există un rol pentru fiecare!

Publicul iubitor de teatru este invitat să își asume un rol în acest demers de solidarizare cu teatrul și cu artiștii care l-au slujit până mai ieri pe scenă, contribuind cu donații în contul nr. 2511.010319, deschis de UNITER la CEC SA, Sucursala Amzei.

Această primă etapă a campaniei este marcată de o serie de evenimente, între care:

– spectacolul „**Artiștii pentru Artiști" – „ Noi pentru noi înșine",** care va avea loc luni **24 martie,** la Sala Centrului Cultural European, spectacol transmis în direct de către canalul TVR Cultural.

– Ziua Mondială a Teatrului, **27 martie,** zi în care toate reprezentațiile teatrale vor fi deschise cu tradiționalul Mesaj Internațional – semnat în acest an de Tankred Dorst – și de mesajul președintelui UNITER, Ion Caramitru. Mesajul campaniei este direcționat în acest an în sensul impunerii acestei zile drept zi a solidarității teatrale, prilej exemplar de coeziune între public și artiști, pentru artiști, pentru teatru, pentru spectacol.

Ne dorim ca în această campanie să se simtă implicat și responsabilizat fiecare dintre noi, oricine a aplaudat vreodată un artist pe scenă sau a visat ca, măcar pentru o zi, să se afle el sub luminile rampei. Acum este momentul în care putem întoarce răsplata emoției artistice, dincolo de aplauze.

CALENDAR TEATRAL

MARTIE

– în urmă cu 80 de ani a luat ființă *Societatea autorilor dramatici români*, menită să gestioneze mai eficient valorificarea repertoriului autohton. Președinte a fost ales Caton Theodorian, iar comitetul de conducere a fost alcătuit din : V. Al. Jean, Victor Ion Popa, Liviu Rebreanu, M. Rădulescu, Mihail Sorbul, Paul Gusty.

11 martie – 100 de ani de la moartea lui **Aleksandr Suhovo-Kobâlin** (n. 17 septembrie 1817), dramaturg care a împins până la ultimele consecințe viziunea satirică a unui Griboedov sau Gogol. Faimoasa lui trilogie (*Nunta lui Krecinski* – 1854, *O afacere judiciară* – 1857, *Moartea lui Tarelkin* – 1869), deși compusă în manieră vodevilescă, dezvăluie o imagine întunecată a societății rusești. Corupția, funcționarea abuzivă a instituțiilor statului, degradarea ființei umane sunt denunțate cu violență. Aceste piese, în care farsa se alimentează dintr-o substanță tragică, au prilejuit până în contemporaneitate montări importante pe scenele lumii.

16 martie – centenarul nașterii lui **Jules Cazaban** (m. 1 septembrie 1963), actor care s-a mișcat cu ușurință pe o întinsă claviatură expresivă. După debutul ieșean, a lucrat la Teatrul Național din Cernăuți, în atmosfera de efervescență creatoare generată de Victor Ioan Popa și Aurel Maican (stagiunile 1927–1929). A apărut aici în spectacole de răsunet: *Azilul de noapte, Volpone, Învierea, Crimă și pedeapsă, Poveste de iarnă*, ș.a. În 1929 se stabilește la București unde va interpreta îndeosebi partituri comice în cadrul teatrelor particulare. Din 1941, joacă la Teatrul Nostru, unde își afirmă deplina maturitate artistică în spectacole precum *Călătoria cea mare de* Sutton Vane, *Abracadabra* de Noel Coward, *Noaptea regilor etc.* La Teatrul Municipal, unde se angajează în 1947, va da substanță, dramatism și culoare unor personaje extrem de variate: *Bufonul* din *Cum vă place*, *Actorul* din *Azilul de noapte*, *Ianke* din *Take, Ianke și Cadâr*, *Willy Loman* din *Moartea unui comis-voiajor* ș.a. Ultimul său rol a fost *Alfred III* din *Vizita bătrânei doamne*, pe scena Teatrului Național București. Jules Cazaban a aparținut categoriei actorilor de mare dinamism lăuntric, capabil să treacă de la spontaneitate artei comice la un joc interiorizat, al nuanței și reflexivității.

– cu 75 de ani în urmă, este inaugurat **Teatrul de Vest,** care va funcționa timp de două stagiuni, prezentând spectacole în orașe din Banat și Transilvania.

24 martie – 25 de ani de la premiera cu ***Hamlet*,** la Arena Stage din Washington, spectacol de referință în cariera americană a marelui regizor Liviu Ciulei.

26 martie – 80 de ani de la moartea actriței **Sarah Bernhardt** (n. 22 octombrie 1844). Divă a teatrului francez, ilustrând cu strălucire stilul interpretativ romantic, a abordat un repertoriu vast, de la tragediile lui Shakespeare și Racine până la melodramele lui Sardou.

APRILIE

1 aprilie – 125 de ani de la nașterea lui **Carl Sternheim** (m. 30 noiembrie 1942), autor de comedii în tușă grotescă, vizând moravurile clasei de mijloc din Germania. Piesa *Die Hose* (1911), care îi va aduce mai târziu notorietatea, a fost interzisă la prima ei montare, realizată de Max Reinhardt. Între piesele sale mai cunoscute se numără *Cetățeanul Schippel* (1913), *Snobul* (1914), *Marchiza de Arcis* (1919).

4 aprilie – 70 de ani de la nașterea actorului de teatru și film **Ștefan Tapalagă** (m. 1994). Harul comic, volubilitatea, ironia fină, expresivitatea plasticii corporale l-au propulsat de timpuriu între vedetele Teatrului de Comedie, unde și-a desfășurat cea mai mare parte a activității. A întrupat cu aplomb numeroase personaje comice, între care *Mascarille* (*Zăpăcitul* de Molière), *Pascalide* (*Opinia publică* de Baranga), Callimacho (*Mătrăguna* de Machiavelli). Gama mijloacelor sale artistice i-a permis să abordeze cu egal succes drama cehoviană (a fost *Gaev* din *Livada de vișini*) ori teatrul modern al deriziunii și absurdului (*Dudard* în *Rinocerii* de Ionesco, *Inspectorul de poliție* în *Fizicienii* de Dürrenmatt), pentru ca în triumfalul spectacol cu *Troilus și Cresida,* regizat de David Esrig, să-l interpreteze pe *Eneas*. Ștefan Tapalagă a fost un actor îndrăgit, iar aparițiile sale în cinema și la televiziune l-au făcut popular în rândul publicului celui mai larg.

5 aprilie – 60 de ani de la moartea lui **Tony Bulandra** (n. 13 martie 1881). Împreună cu soția sa, Lucia Sturdza-Bulandra a condus cea mai stabilă și reputată companie particulară din perioada interbelică, supranumită „a doua scenă a țării" după Naționalul bucureștean. Actorul a impresionat o întreagă generație prin prezența seducătoare, alura aristocratică, eleganța și căldura sufletească – daruri ce-l calificau pentru roluri de juni-primi și mari îndrăgostiți. I-a interpretat pe *Hamlet* și *Othello,* a excelat în drame romantice și neoromantice, dar și în piese moderne sau contemporane, de la Gorki la R.C. Sheriff.

12 aprilie – 180 de ani de la nașterea lui **Aleksandr Nikolaevici Ostrovski** (m. 2 iunie 1886), dramaturg realist care a investigat cu vigoare critică lumea rusească în diversele ei stratificări sociale. În piese ca *Falimentul*, *Fata fără zestre*, *Furtuna,* sunt expuse consecințele tragice ale mercantilismului și ipocriziei, iar în *Pădurea,* autorul realizează o frescă a micii aristocrații de provincie, în notă caricaturală. Majoritatea textelor lui Ostrovski au fost reprezentate în premieră la Malâi Teatr din Moscova, intrând ulterior în patrimoniul clasic european.

20 aprilie – 60 de ani de la moartea dramaturgului italian **Roberto Bracco** (n. 21 septembrie 1862). A scris piese naturaliste (*Don Pietro Caruso* – 1895), comedii (*Fructul amar* – 1904), drame de factură ibseniană (*Fantome* – 1906), opera lui cea mai cunoscută fiind *Micul sfânt* (1909). Bracco a fost un precursor al Teatrului tăcerii, formulă dramatică practicată prin anii '20 și mizând pe densa încărcătură emoțională a pauzelor ce întrerup dialogul.

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei
„G. Oprescu"

Cuvânt către cititori

În 15 iulie 2002, din motive care ne scapă, Ministerul Culturii și Cultelor a decis schimbarea denumirii revistei „TEATRUL AZI" în „Teatrul" și a redactorului-șef cu un director interimar. Cum, după acest moment, nu s-a mai întâmplat nimic și n-a început lucrul pentru numerele de sfârșit de an, cum stagiunea demara fără ca vreo revistă de specialitate să-i consemneze aspectele, grupul de redactori ce au trudit timp de patru ani pentru editarea publicației a hotărât înscrierea la OSIM a revistei „Teatrul azi" (ca pendinte de Fundația culturală „Camil Petrescu" ce ne-a invitat ca atare) și continuarea muncii în slujba artei spectacolului teatral. În felul acesta, ne putem ține cuvântul față de abonații noștri, putem continua publicarea seriei „GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC" și putem fi prezenți în mijlocul evenimentelor teatrale spre a le fixa în pagini. Evident, existența revistei depinde integral de numărul de abonați și de cititori pe care vom reuși să-i atragem. Și, de ce nu, de sponsori sensibili la cultură dispuși să o sprijine. Dar și de instituțiile care înțeleg că spațiul publicitar pe care li-l punem la dispoziție le oferă șansa de a se adresa unei elite intelectuale.

Așadar, vă invităm:
Să fiți alături de noi!
Să ne citiți!
Să vă abonați pe anul 2003!
Să cumpărați cărțile noastre!
Să ne sponsorizați!
Să folosiți spațiul nostru publicitar!

Și astfel, să asigurăm împreună existența singurei reviste care se ocupă de arta teatrului!

Încă o dată: Fiți alături de noi!

Vă mulțumesc,
redactorii revistei „TEATRUL AZI"

Să nu vă lipsească din bibliotecă

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU,** de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MĂNEA**

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU,** de Mihaela Tonitza-**Iordache**

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU,** de Constantin Paraschivescu

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU,** de Sorina Bălănescu

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ,** de Constantin Paraschivescu

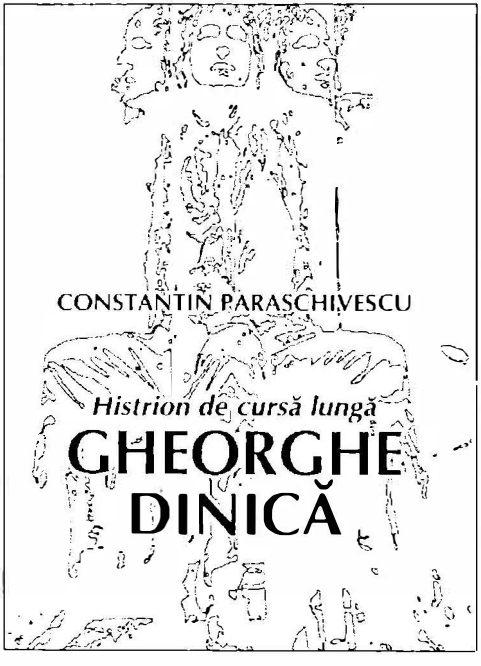
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**

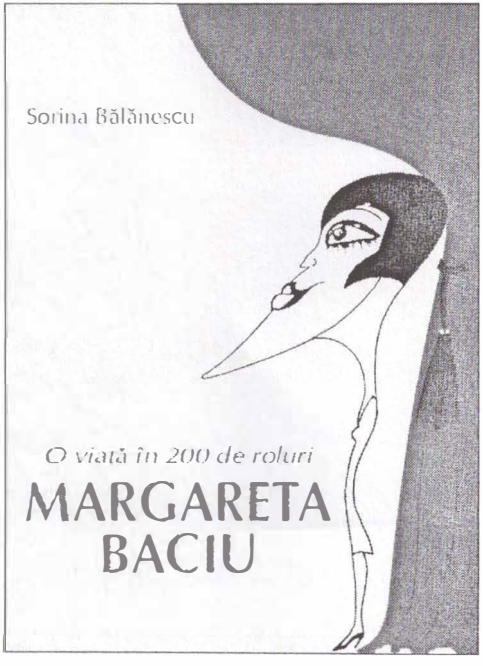
Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76 sau la www.teatrul-azi.tk, www.teatrul-azi.home.ro, teatrul-azi@home.ro, www.editor.ro)

Costul unui abonament anual la revista **„TEATRUL AZI"** este de 300.000 lei, iar întregul set de cărți poate fi procurat cu doar 800.000 lei.

Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **„TEATRUL AZI",** puteți să vă abonați pentru anul 2003, la BRD – SGS, Sucursala Triumf, cont 667874160 sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!



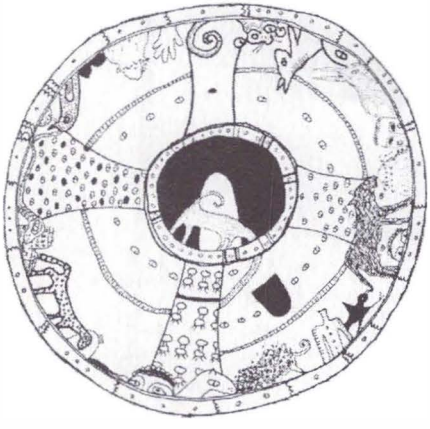


ULTIMA APARIȚIE!

MIHAI MĂNIUȚIU

Cercul de aur

(eseuri teatrale)



SUMAR

1 **Centenar Tudor Mușatescu**
Tudor Mușatescu și tentația perenității de Sorin Crișan;
Jurnal (fragmente);
Acasă la Tudor Mușatescu în absența acestuia.

26 **Regizorii glăsuiesc**
A construi, a distruge, a reconstrui de Peter Stein;
Peter Stein – scurte referințe teatrografice;
Întâlnirea cu un mit de Ioana Anghel Ichim.

35 **Animație**
Eustațiu Gregorian: „Vreau să rămân păpușar";
Cu Cristian Pepino despre UNIMA de Mariana Ciolan;
O poveste frumoasă... „Libelula" de Cătălina Panaitescu

45 **Gala Premiilor UNITER**

53 **Victor Rebengiuc – 70 de ani?**

66 **Restituiri**
Eugen Lovinescu între critica literară și critica teatrului de Ion Cazaban;
Eugen Lovinescu: *Poliche; Debutul meu în teatru; De ce n-am scris cronică dramatică* (fragmente)

75 **Eseu**
Estetica vahtangoviană și posibilitățile unei noi sinteze de Anghelina Roșca.

85 **Spectacole**
Imaginarul scenografiei de la „Bulandra" de Antoaneta Iordache;
Exegeză exemplară de Constantin Paraschivescu (Teatrul „Radu Stanca" – Sibiu);
Să mori ca Molière pe scenă de Sorin Crișan (Teatrul Național Cluj);
Lugojul, spațiul unei tradiționalități luminate de Doina Modola;
Femeia de fier de Adrian Mihalache (Teatrul „Toma Caragiu" – Ploiești);
Forță și candoare scenică de Cătălina Panaitescu *(Idem);*
Observații pe o coajă de nucă de Marinela Țepuș *(Idem);*
Eros și politichie de Marinela Țepuș (Teatrul „Valah" – Giurgiu);
Utopia minciunii de Claudia Lipan (Teatrul „Ion Creangă");

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 3-4-5/2003
Tel./Fax: 326 17 76
www.teatrul-azi.tk
www.teatrul-azi.home.ro
teatrul-azi@home.ro
ichim@editor.ro
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ANGHEL ICHIM
Viorica-Rozalia MATEI
Elena MARTONOS-MANOLE
Cătălina PANAITESCU

ISSN 1220-4676

Îngerul și albastru oceanic de Ion Cazaban
(Teatrul tineretului – Piatra Neamț);
Dincolo de farsă de Ion Cazaban
(Teatrul „Nottara");
La pomul lăudat... de Alina Mang *(Idem);*
Simpla suflare de-o clipă de Claudia Lipan
(Teatrul „Act");
Jocul parodiei de Constantin Paraschivescu
(Teatrul Național Iași);
Graseierilei Mihaelei
de Constantin Paraschivescu (*Idem*);
„Toapele" lui Pușa de Constantin Paraschivescu
(Teatrul Național Craiova);
Joc adolescentin de Constantin Paraschivescu
(Teatrul Municipal Focșani);
Sebastian „se joacă" la Focșani de Alina Mang;
„Lasă tobele să tacă..." de Elisabeta Pop
(Teatrul de Stat Oradea);
Cabaret de Elisabeta Pop *(Idem);*
Nimic prăfuit de Irina Ionescu
(Teatrul „Tony Bulandra" – Târgoviște);
Spațiul vital al noii dramaturgii
de Andreea Dumitru
(Studiul de Teatru „Casandra");
Cerul deșertat deasupra noastră
de Andreea Dumitru (Teatrul „Act");
În căutarea peștilor roșii si a plantelor
adevărate de Cătălina Panaitescu
(Teatrul „Luni" de la Green Hours)
„Trei surori" – *prilej pentru meditație* de Oana Borș
(Teatrul „Andrei Mureșanu" – Sf. Gheorghe)

134 **Caragiale și... la Toronto** de Dan Micu

137 **Teatrul în lume**
Prima parte a primului volum...
de Ioana Anghel Ichim

138 **Cartea de teatru**
Mircea Ghițulescu: *Istoria Teatrului Național*
în 44 de directori; Omul care vorbește;
Teatrul poetului; Salonul japonez;
Marinela Țepuș: *Un om obișnuit...;*

143 **Info UNITER**

146 **Calendar teatral**

Cop. I: Cornel SCRIPCARU în *Anatomie. Titus.*
Căderea Romei de Heiner Müler.
Regia: Alexandru Darie. Foto: Sorin Radu

Cop. II: Victor REBENGIUC – 70 ani. Foto Florin Biolan

Cop. III: Dan BORCEA – 60 ani. Foto: Cornel Miftode

Cop. IV: Eustațiu Gregorian

Revistă editată
de
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
cu sprijinul UNITER

Tehnoredactarea computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Sorin RADU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH
www.vizual-graph.ro